Le Carnaval et le Film de Fellini

CARNAVALESQUE DE SECOND DEGRE
DANS L'OEUVRE DE FEDERICO FELLINI

Mircea Deaca



Libra

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
DEACA, MIRCEA
Carnavalesque de seconde degre dans l'oeuvre de Federico Fellini /
MirceaDeaca. - București: Editura Fundației Culturale Libra, 2009
ISBN 978-973-7633-79-8

791.43(450) Fellini,F.

CARNAVALESQUE DE SECOND DEGRE
DANS L'OEUVRE DE FEDERICO FELLINI

MIRCEA-VALERIU DEACA

THESE DE DOCTORAT
1995
UNIVERSITE DE LA SORBONNE NOUVELLE - PARIS III
Département d'Etudes en Cinéma et Audiovisuel

Directeur de recherche :
Professeur ROGER ODIN

CARNAVALESQUE DE SECOND DEGRE
DANS L'OEUVRE DE FEDERICO FELLINI

CARNAVALESQUE DE SECOND DEGRE
DANS L'OEUVRE DE FEDERICO FELLINI

TABLE DE MATIERES

CORPUS DES FILMS DE FEDERICO FELLINI

(1920 - 1993)

1. 1950 *Luci del varieta* (Les Feux du music-hall)
2. 1952 *Lo sceicco bianco* (Le Scheik blanc)
3. 1953 *I vitelloni* (Les Vitelloni)
4. 1953 *Un'agenzia matrimoniale* (L'Agence matrimoniale) [in Amore in citta]
5. 1954 *La strada*
6. 1955 *Il bidone*
7. 1957 *Le notti di Cabiria* (Les nuits de Cabiria)
8. 1959 *La dolce vita* (La Douceur de vivre)
9. 1962 *Le tentazioni del dottor Antonio* (Les Tentations de Docteur Antoine) [in Boccaccio '70]
10. 1963 *Otto e mezzo 8 1/2*
11. 1965 *Giuletta degli spiriti* (Juliette des esprits)
12. 1967 *Viaggio de G.Mastorna*
13. 1968 *Toby Dammit [in Tre passi nel delirio]* (Histoires extraordinaires)
14. 1969 *Bloc-notes di un regista* (1968) (Bloc-notes d'un metteur en scène)
15. 1969 *Fellini-Satyricon*
16. 1970 *I clowns* (Les Clowns)
17. 1972 *Roma* (Fellini-Roma)
18. 1973 *Amarcord*
19. 1976 *Casanova*
20. 1979 *Prova d'orchestra* (L'Epreuve d'orchestre)
21. 1979 *La citta delle donne* (la Cité des femmes) (1980)
22. 1983 *E la nave va* (E vogue le navire)
23. 1984 - *publicité*
24. 1985 - *publicité*
25. 1985 *Ginger i Fred* (Ginger et Fred)
26. 1987 *Intervista* (L'Interview) (1988)
27. 1989 *Fellini nel cestino* - doc. (Fellini au panier)
28. 1990 *La voce della luna* (La voix de la lune)

AVIS AU LECTEUR

Le texte de la thèse est ordonné sur deux colonnes : celle de gauche est constituée par le texte proprement dit et celle de droite par les illustrations.

On a illustré la thèse avec des photographies tirées de l'image vidéo des films de Fellini et avec des reproductions de l'iconographie dérivée du Carnaval. Dans la mesure du possible on a inséré, à l'intérieur des chapitres, seulement les images des films. Toute autre image, sauf pour les en tête et les fins de chapitre, dont l'origine a été externe, a été inclue dans les chapitres de notes.

Les critères de la mise en page sont : la cooccurrence avec le commentaire, l'élaboration d'une "séquence" des variantes d'une figure donnée, la mise en relief d'une similarité de composition entre les plans choisis de différents films et, où cela n'a pas été possible, de montrer le cas jugé le plus représentatif. Le critère de la succession temporelle des films n'a joué aucun rôle lors de la mise en page.

L’intention a été d’élaborer un commentaire non-verbal à travers le choix et la mise en page des images. Celles-ci s'étalent sur un spectre qui va des images "canoniques" (i.e. qu'on retrouve reproduites dans les ouvrages et les articles sur l'oeuvre de Fellini) jusqu'au images inédites. Afin de faire ce travail d'"archive" on a utilisé les avantages de l'arrêt sur image. On a utilisé des cadres qui ont une très courte durée de vie à l'écran ; parfois sous une seconde. Souvent on a du faire des choix entre plusieurs cadres qui étaient pertinents et parfois, pour des raisons pédagogiques on du garder le cadre qui apparaissait juste en fin de plan ou séquence (avant la coupure de montage).

La colonne visuelle de droite du texte de l'étude représente en fin de compte une visualisation du texte non attesté de Fellini. Il est l'équivalent visuel d'une description verbale de cette interprétation ou le résultat, manifesté dans l'ordre du visuel, de la fiction construite par l'interprétation.

INTRODUCTION

PREMIÈRE PARTIE [1]

l'historique de la recherche

Carnavalesque de second degré dans l'oeuvre de Federico Fellini est une étude culturelle soutenue par une approche interdisciplinaire. Elle essaie, sans avoir l'intention d'exhaustivité de son thème, d'explorer les origines et les significations d'un large corpus d'images des films de Federico Fellini.

La recherche est issue de l'idée que la perspective carnavalesque domine l'oeuvre cinématographique de Federico Fellini. En ce sens l'oeuvre de Fellini s'apparente à ce que François Rabelais a réalisé sous la Renaissance. Les deux auteurs sont des moments d'exception dans une continuité de phénomènes culturels (textes et mentalité) situés en marge de la culture officielle (chrétienne dogmatique) et de la culture des élites et dénommées d'une manière générique le 'discours carnavalesque'.

A cet égard on a utilisé comme point d'appui les ouvrages de référence de Mikhail M.Bakhtine et de Claude Gaignebet. Le texte de *Bakhtine, L'oeuvre* de François Rabelais et la culture populaire au *Moyen Age* et sous la *Renaissance* (1974) (trad. française 1970) insiste surtout sur la culture du rire - transgressif, ambivalent, dialogique, libre et qui met en évidence la gaie relativité, des choses. En ce sens notre travail dépend de la classification proposée par Bakhtine. Le Carnaval auquel on fait souvent référence est lu à travers l'intertexte bakhtinien. Le Carnaval est compris comme un mode d'expression collectif qui illustre la perspective populaire du monde. Le contenu du travail - les thèmes qui ont motivé les titres des chapitres et la plupart des motifs - suit cette filiation.

Claude Gaignebet insiste dans ses livres : *Le Carnaval. Essais de mythologie* (1974), Art profane et religion populaire au *Moyen Age* (1985) et *A Plus Hault Sens*. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais (1986) [2] sur la continuation de la mystique platonicienne de la transmigration des âmes dans la mystique gallique et les textes ésotériques. Son projet consiste à découvrir les données d'une «religion populaire» étendue sur tout l'espace européen (un contre courant spirituel alternatif à l'institution chrétienne). Les travaux de Gaignebet permettent de mettre en valeur certains aspects du Carnaval qui sont apparentés à la figuration d'un trajet initiatique.

Par conséquent on dresse une liste des unités symboliques qui sont dérivés de cette tradition et on analyse leur occurrences spécifiques au niveau de l'oeuvre du cinéaste italien : leur mise en discours, les variantes de chaque motif, la signification conventionnelle de l'élément et sa transformation dans le texte fellinien. Le travail est ordonné en chapitres traitant les thèmes du discours de Carnaval. Chaque chapitre est, à son tour, divisé en sous chapitres traitant des motifs et des figures du film fellinien.

les discours complémentaires

Le Carnaval est constitué par les fêtes et les cérémonials festifs, les textes littéraires et les oeuvres iconographiques situées dans le cadre de l'art grotesque ou baroque, mais aussi, parmi d'autres, les textes et l'iconographie de la tradition ésotérique, de l'alchimie, les rébus et les dictons obscènes du Moyen-Age, la doctrine néoplatonicienne de la Renaissance italienne, la «mystique gallique», le symbolisme utilisé par les compagnonnages des maçons et la tradition orale. Tous ces textes sont appariés à des différents circuits de transmission de motifs carnavalesques. On accepte l'hypothèse qu'un fond commun de motifs à nourri ces 'communautés interprétatives'.

Défini selon les époques et les auteurs comme : mystères païens, art caché (occulta), tradition hermétique, «philosophie occulte», hérésie adamite - récupérée par la tradition alchimique, le zodiaque populaire, les jeux (le symbolisme du Tarot), mais aussi par l'art de la Renaissance (Michelangelo, Boticelli - Primavera) (Gettings 1978:57) ou bien dans l'oeuvre de Audrey Beardsley (Kuryluk 1987) - un ensemble de traductions symboliques ('sanctionnant' la littérature ainsi qu'un énorme corpus iconographique) se sont perpétuées à travers les siècles dans la culture européenne. Ce symbolisme n'a jamais été rejeté en entier par la culture chrétienne dominante. Il a pu circuler comme «différents et distincts courants occultes et hérétiques à travers la tradition des maçons, sans mentionner un puissant symbolisme païen et alchimique qui s'est écoulé comme un sous-courrant dans le flot principal des symboles conventionnels religieux» (n.trad.) (Gettings 1978:42).

On a interprété l'oeuvre de Fellini dans la succession de la tradition symbolique qui, en partant des sources platoniciennes, la renaissance plotinienne, continuera sous la forme du mysticisme occidental dans les textes alchimiques, le «symbolisme alchimique, maçonnique et la mystique gallique» (Gaignebet 1986), la «nostalgie légendaire de la perfection cathare et la Franc-Maçonnerie <<occultiste et templière>> du XVIII-ème siècle», «l'éthique initiatique dans le type - sinon le mythe - du prince Tamino» (Mozart), (Don Quichotte, La Princesse de Clèves, Shakespeare, Racine, Hugo, Goethe, Wagner, Cocteau), et reparaîtra dans les essais de Ernst Cassirer, C.G.Jung, Gaston Bachelard ou Mircea Eliade (1989:94) . Pour Gaignebet (1985) l'accent est mis sur la tradition qui réunit l'art et l'ambiguïté (Nicolas Flamel (alchimiste), Esprit Gobineau de Montluisant, Guillaume Postel (comme figure du fol - docte), Rabelais, Saint Bernard), la tradition orale qui a inspiré l'iconographie des cathédrales et les facéties figuratives dans la décoration des églises, mais également comme mythologie populaire où «toute la littérature orale - du mythe à la devinette - est proprement énigmatique ou oraculaire et nécessite précisément d'être lue sur plusieurs registres» (Gaignebet 1985:29) ainsi que le dépôt symbolique gardé et transmis par les confréries. Néanmoins on découvre sa source dans les croyances populaires, l'espace mental d'une culture orale, archaïque, mais vivante à travers les âges sous diverses formes surtout festives et dont le Carnaval représente la variante la plus connue et la plus souvent analysée.

Un des discours souvent cités dans la recherche est celui du la tradition alchimique : l'»allegorèse» alchimique. Ce choix est motivé par l'intérêt que Fellini a eu pour les travaux de Jung, notamment sur la correspondance entre le symbolisme alchimique et le processus psychique, [(3)] . Cette tradition nous sert, d'une part, de montrer l'aspect «sérieux» du Carnaval et, d'autre part, d'indiquer que le Carnaval (comme imaginaire et dépôt des schémas et des figures) vit à l'intérieur de plusieurs «institutions» ; plusieurs 'communautés interprétatives', parfois vivant en parallèle. On peut considérer que le Carnaval et le discours alchimique sont issus d'un tronc culturel commun. Ce qui, en fin de compte, est essentiel pour notre recherche est le fait qu'une quantité non-négligeable d'images et d'unités symboliques felliniennes sont issues de la tradition alchimique (avec ou sans un interprétant jungien). Cela a du être mis en évidence. Toutefois on a adopté une perspective selon laquelle l'ensemble discursif alchimique est une extension de l'esprit et des unités symboliques carnavalesques [(4)] .

un point de méthode

On conçoit les entités désignées par des expressions comme 'carnaval' ou 'alchimie' comme des ensembles qui régissent un espace sémantique. Ces termes désignent des catégories qui n'ont pas une structure homogène interne, qui se définissent par relation à d'autres catégories, n'ont pas des limites bien définies, présentent des cas typiques ('sanctionnés' par une convention comme 'prototypes') et des cas qui comportent une 'ressemblance', qui ne se définissent pas uniquement par rapport aux propriétés de chaque individu, ne sont pas transitives et ne comportent pas un set unique de traits essentiels (conditions nécessaires et suffisantes d'appartenance à la catégorie) (v. Lakoff 1987:192 sur les espèces biologiques) **[(5)]** . Il s'agit de réalités institutionnelles - spécifiques à un ensemble culturel - et construites par sanction à des schémas issus d'autre systèmes de connaissances.

Le terme de **Carnaval** utilisé dans notre travail relève d'une acception élargie du concept. On fait référence plutôt à un discours carnavalesque qui se manifeste sur un temps long, sur une large étendue géographique et dans différents médias. Les manifestations de ce discours se rassemblent selon un 'air de famille' commun. Le terme désigne aussi la totalité des phénomènes de croyance qui, en Europe, se sont situés en alternative face à l'institution de l'église chrétienne [(6)]. Cette catégorie culturelle comprend un nombre étendu de membres. On accepte la possibilité extrême que deux de ses membres ne partagent aucun trait commun, mais qu'ils soient néanmoins jugés comme appartenant à la même catégorie. Le Carnaval, sous son acception restreinte, c'est-à-dire comme l'ensemble de fêtes et de cérémonials de printemps, représente le cas prototype de cette catégorie. On a préféré de concevoir ce prototype à travers le filtre des travaux de Bakhtine et de Gaignebet. Mais on fait des fréquentes références à des discours et des textes qui sont des cas atypiques. Les raisons de ces excursus sont présentés lors de leur

occurrence dans le texte.

le texte fellinien

Il est conçu comme une vaste combinatoire d'éléments types. Ce texte réunit, au niveau phénoménal, les productions cinématographiques du cinéaste ainsi que quelques productions inscrites sur support papier. Chaque «texte» particulier (ou manifestation discursive), conçue au moyen d'une nouvelle ré-combinaison d'un ensemble unique de «motifs», est une variante de ce 'texte' primaire. Ainsi défini, le 'texte' résultant est un construct interprétatif. L'entreprise de Fellini, en tant qu'attitude ou instance intentionnelle produite par le spectateur/interprète, est de former ce texte. Le texte se manifeste par l'intermédiaire phénoménal de ses variantes, mais est formé par l'ensemble des figures composantes. Sa structure est une 'fonction de catégorie' ou, autrement dit, elle est similaire à la structure conceptuelle d'une catégorie (telle qu'on va la définir un peu plus loin : voir la deuxième partie).

Cette approche s'apparente à celle utilisé par Vladimir Propp lors de son analyse du conte fantastique (endettée à une linguistique - phonologique - du texte). Pour Propp chaque conte reprend un nombre invariant de motifs (qu'il appelait 'fonctions'). Le conte 'invariant' serait ainsi un construct qui ne se retrouve actualisé dans aucune de ses variantes. Cette structure est un trait définitionnel des productions culturelles orales ou traditionnelles - les textes transmis par la culture archaïque traditionnelle tels que le conte, les légendes, les chants épiques etc. Un similaire principe, vestige d'une forme archaïque de 'narration', régit les productions carnavalesques et les oeuvres cinématographiques de Fellini. La recherche d'un film initial attesté (un ur-film) fellinien s'avère être une entreprise irréalisable. Par contre l'interprète peut analyser les variantes attestées (chaque film particulier) en fonction d'une variante privilégiée (le discours carnavalesque lui-même) qui de cette manière est perçue comme une histoire prototype (une autre version). Le «véritable» texte fellinien est 'disséminé' comme suite de motifs constamment repris. La présente recherche est un travail situé à ce niveau «sub-textuel» : localisé en dessous de l'unité du film ou de la séquence (il cherche à «découvrir» les motifs invariants), mais aussi situé en dessus de chaque film particulier (le texte résultant est une nouvelle configuration de sens structurée à l'aide de ces motifs qui englobe les unités particulières).

On verra plus loin que les unités de ce texte sont des unités symboliques qui se manifestent dans un espace sémantique. L'approche de la recherche va dans ce sens (voir la deuxième partie). Les unités d'expression - les figures formelles du «langage cinématographique» - sont considérées comme des unités symboliques dépendantes du contenu et à situer dans un espace cognitif-sémantique.

la combinatoire visuelle

On a illustré la thèse avec des photographies tirées de l'image vidéo des films de Fellini

et avec des reproductions de l'iconographie dérivée du Carnaval. Dans la mesure du possible on a inséré, à l'intérieur des chapitres, seulement les images des films (7) . Toute autre image, sauf pour les en tête et les fins de chapitre, dont l'origine a été externe a été inclue dans les chapitres de notes. Les critères de la mise en page sont : la cooccurrence avec le commentaire, l'élaboration d'une «séquence» des variantes d'une figure, la mise en saillance d'une similarité de composition entre les plans choisis de différents films et, où cela n'a pas été possible, de montrer le cas jugé le plus représentatif. Le critère de la succession temporelle n'a joué aucun rôle lors de la mise en page (8) . Ainsi un commentaire non-verbal est présent dans le choix des images. Celles-ci s'étalent sur un spectre qui va des images «canoniques» (qu'on retrouve reproduites dans les ouvrages et les articles sur l'oeuvre de Fellini) jusqu'au images inédites. Afin de faire ce travail d'»archive» on a utilisé les avantages de l'arrêt sur image. On a utilisé des cadres qui ont une très courte durée de vie à l'écran ; parfois sous une seconde. Souvent on a du faire des choix entre plusieurs cadres qui étaient pertinents et parfois on a choisi le cadre qui apparaissait juste en fin de plan ou séquence (avant la coupure de montage).

Certains cadres, vu leur courte durée, posent la question de leur intelligibilité et de possibilité de perception par le spectateur. Il s'agit d'images que, probablement, on ne verra jamais à l'écran lors de la projection normale du film. On considère qu'ils trouvent leur intérêt, d'une part, grâce au fait qu'ils déploient leur «véritable» signification dans le contexte de l'interprétation qu'on défend. Ils sont plutôt considérés comme des construits de l'interprétation. D'autre part on constate souvent que leur configuration est répétée ailleurs dans le film. Dans ce cas il n'est pas nécessaire qu'ils soient perçus d'une manière consciente lors de la projection. Leur rôle est celui des signaux qui préparent la perception consciente d'une configuration qui, sans cet élément, ne «sauterait pas aux yeux». Ils font partie des 'consignes de lecture' (cognitives non-conscientes) et ils contrôlent ou manipulent les mécanismes d'attention utilisés par le spectateur lors du travail cognitif ultérieur. Des semblables éléments sont utilisés en laboratoire lors des tests de perception.

La colonne visuelle de droite du texte de l'étude représente en fin de compte une visualisation du texte non attesté de Fellini. Il est l'équivalent visuel d'une description verbale de cette interprétation ou le résultat, manifesté dans l'ordre du visuel, de la fiction construite par l'interprétation.

le rite

La plupart des films de Fellini mettent en scène un scénario d'initiation (qui contient le moment de la mort rituelle et symbolique du protagoniste [l'initié/dieu], un voyage dans l'au-delà et sa résurrection). Ce scénario se fait sous le signe d'un 'principe féminin' et comme farce.

La farce est mise en scène par un principe féminin. On constate que la victime-

protagoniste assume la position de la quête mystique de ce principe. Son but est en quelque sorte de reprendre la position créatrice du principe féminin ; de devenir une entité capable de générer.

La farce active ainsi ou, en d'autres termes, est un scénario carnavalesque, sanction, par un schéma'' narratif où la victime rituelle est un symbole de la mort et de la renaissance de la nature (v. Kuryluk 1987:192/201/195). Cette histoire a eu une longue survie à cause de son «profond urgrund mythologique» et peut s'instancier dans les images fellinienes de la fascination et de la séduction féminine.

La farce est, sous un mode comique, le sacrifice de la victime expiatoire rituelle qui assure en quelque sorte la survie du groupe et de ses valeurs. Chez Fellini le passage vers une nouvelle «renaissance» est assuré par une période de confusion qui prépare l'apparition finale de la voix manifestée comme harmonie musicale ou comme artefact imagier.

Le récit est construit comme un voyage dans un espace qu'on désigne comme Enfer. Le trajet de ce voyage se profile d'habitude parmi les éléments (l'eau, la terre, le feu, l'air). Toute un ensemble de motifs nous font penser qu'une place importante est accordée aux souffles (vents) lus d'une manière symbolique comme âmes et comme essence spirituelle. Le protagoniste s'identifie avec le fou de Carnaval : il sera la victime de la farce, mais aussi mis en relation avec les souffles et la musique (la «folle musique»).

l'ambivalence

Quelques figures importantes issues de l'imaginaire de Carnaval structurent le discours fellinien. Elles seront décrites dans plus de détail dans le corps de la recherche.

Une première est la figure de l''ambivalence' (un contenu qui contient soit en intérieur soit en succession son contraire). Sa structure équivaut à la définition traditionnelle du symbole (voir l'épisode de la *main doré* au Chapitre 13) qui est une opération d'unification des contraires afin de désigner un irreprésentable. Cet irreprésentable est à désigner comme un passage transcendantal, un changement d'état ontique.

les narrations parallèles

Plusieurs narrations et 'systèmes descriptifs' coexistent à l'intérieur d'une même image (composition de cadre). On retrouve le modèle dans l'iconographie médiévale sous la forme de l'image qui profile plusieurs moments d'un récit [(9 / 11)] . Ce genre d'hétérogénéité serait à inclure dans la figure du dialogisme bakhtinien.

les espaces imbriqués

Le protagoniste fellinien traverse des espaces enchaînés en «ruche». Il s'agit des espaces emboîtés où chaque nouvel espace est le

«théâtre» d'une scène, d'un numéro burlesque. Cette figure est reprise par la structure des images qui «contiennent» comme des poupées russes des figures emboîtées et, en fin de compte, par le 'carnavalesque de second degré' lui-même.

la figure du contre point

Une structure en trois dirige souvent les séquences felliniennes : un état grotesque (le chaos infernal) est suivi par un état du calme et/ou de la beauté (le paradisiaque), mais qui contient un grotesque in nucce (en germe). On a rapproche cette figure au concept du 'sublime' a-catégoriel kantien.

Cet imbriquement des mondes en dynamisme continu (yin - yang) est apparenté au topos du monde à l'envers : qui dans sa manifestation rhétorique mélangeait le grotesque et le sublime sous la figure de la surprise. Un message grave, édifiant était «caché», encrypté sous une apparence grotesque [(10 / 12)] .

la parodie

Une attention particulière est accordée à la parodie. On soutien l'idée que l'ensemble des motifs est utilisé comme citation parodique du discours carnavalesque. Le discours cinématographique qui cite cet ensemble est lui-même construit selon les principes du discours carnavalesque, notamment la parodie. L'effet de cette procédure est la création d'une distance et d'une «esthétisation» du discours de Carnaval auquel il est fait référence (pour plus de détails, voir la deuxième partie).

Par conséquent, en utilisant la citation et l'attitude parodique, le texte cinématographique résultant est un mélange d''usage' et de 'citation' des motifs qui le constituent. Ce type particulier de carnavalesque retourne la parodie et la dérision inhérentes à l'esprit du Carnaval sur soi même ; il figure le «carnavalesque de second degré» .

DEUXIÈME PARTIE

les concepts de travail

Dans cette partie on introduit quelques concepts qui ont servi à l'analyse des films.

la signification

On considère que la signification d'une représentation visuelle est essentiellement le produit de l'usage que l'on en fait [(13)] . Cette affirmation circonscrit l'ouverture pragmatique de l'approche. La signification d'une représentation est équivalente à une 'conceptualisation', c'est-à-dire à un processus ou à une suite d'événements cognitifs dont l'occurrence constitue une expérience mentale donnée (Langacker

1987:111). [13] Cette affirmation circonscrit l'approche cognitive de l'approche [14] .

La grammaire résultante contient des structures portantes (phonologiques et visuelles), des structures de sens (de contenu conceptuel) et des 'unités symboliques' (des associations entre les deux premières structures).

Une 'unité symbolique' est, dans la Grammaire Cognitive» une association (soit arbitraire soit motivée), dans le cas prototype, entre une unité sémantique et une unité phonologique (Langacker 1987:58/76). Dans les autres cas l'unité peut se former entre des unités sémantiques. Les deux éléments sont réunis par une relation de symbolisation fondée sur une correspondance. La correspondance, si l'association n'est pas une correspondance 'arbitraire' fondée sur un usage conventionnel, est établie en fonction d'une relation d'élaboration (ou de catégorisation basée sur des similarités) (v. infra). Il s'agit des cas motivés (ou, autrement dit, des 'symboles' dans l'acception courante). La codification est une extension de cette relation. Elle comprend comme éléments une unité sémantique et un concept, une unité symbolique et un événement usage ou une convention et un usage.

Pour la langue naturelle la description d'une catégorie lexicale est déterminée par une «variété de significations inter-liées et des usages sanctionnés d'une façon conventionnelle» (Langacker 1987:370). Entre ces significations il existe des relations d'élaboration (i.e. entre le 'schéma' et son 'instanciation') et d'extension (i.e. entre le 'protoype' et les 'valeurs périphériques') (Langacker 1987:379).

La structure sonore, chez Langacker, est une configuration (une structure formante particulière) dans ce domaine (sonore) (Langacker 1987:76-7). Mais la structure sonore est une entité perceptive, donc suppose une routine perceptive et, par conséquent est une entité conceptuelle. Ceci permet à Langacker de dire que l'espace phonologique est «une subrégion de l'espace sémantique» (idem. 1987:79). Ceci permet de dire qu'un symbole linguistique est défini par une «correspondance entre deux structures situées dans l'espace sémantique (largement conçu), surtout quand un des deux occupe la subrégion phonologique en particulier» (idem. 1987:79) Pour les symboles visuels le signifiant serait la région visuelle de l'espace semantique.

Il existe des cas de 'auto-symbolisation'. Par exemple dans :

(1) Le garçon sortit en faisant du bruit

il s'agit d'une unité symbolique établie entre une configuration sémantique [FAIRE DU BRUIT] et une configuration phonologique / graphique [faire du bruit]. L'unité symbolique résultante est représentée comme :

[[FAIRE DU BRUIT] / [faire du bruit]]

Si on remplace la configuration phonologique / graphique avec une configuration sonore on obtient une unité 'auto-symbolique'. La conceptualisation du son peut être considérée

le sens de l'expression (i.e. une routine perceptuelle peut être considérée une entité conceptuelle) dans :

(2) Le garçon sortit [BRUIT]

Cette opération est applicable aussi pour la «région visuelle de l'espace sémantique», c.f. le langage des signes (Langacker 1987:76/79-81). Il s'ensuit que des relations de sens peuvent avoir lieu sans l'intermédiaire de la langue naturelle. Des structures symboliques peuvent faire sens d'une manière non-verbale (i.e. des routines qui se sanctionnent comme dans la reconnaissance des visages, idem. 1987:429). Les relations symboliques ont lieu entre des domaines différents.

La compréhension est définie comme un processus de correspondance symbolique entre les deux pôles du symbole (Langacker 1987:62).

La structure sémantique ('prédications') est caractérisée par rapport à un 'domaine cognitif' (i.e. : «toute sorte de conceptualisations : une expérience perceptuelle, un concept, un complexe conceptuel, un système de connaissances élaboré etc.», Langacker 1990:3). Les prédications sont des routines conceptuelles qui organisent un système (encyclopédique) de connaissances.

Le complexe de significations d'un élément donné est formé par les significations schématiques et les extensions (Langacker 1990:2-3). Les relations d'une unité sont d'élaboration (du 'schéma' à ses 'instanciations' qui implique une différence en degré de spécificité 1990:113) et d'extension (du 'prototype' aux 'valeurs périphériques') (Langacker 1987:370). Ces relations sont des cas de catégorisation [15 / 16] .

le système descriptif (SD)

C'est un concept issu du 'frames' (Minsky 1975), 'schemata' (Rumelhart 1976) 'scripts' (Shank & Abelson 1977:9-10), Modèles Cognitifs Idéalisés (ICM = Idealized Cognitive Models) (Lakoff 1985, 1987:68 sq.), 'espace mental' (Fauconnier 1984) ou du 'domaine cognitif' (Langacker 1990:2-3). Néanmoins il a été utilisé par Riffatterre dans ses analyses sur la 'production du sens' littéraire [17] .

Le système descriptif (SD) est une 'matrice complexe' qui réunit plusieurs domaines cognitifs [18] nécessaires à la caractérisation d'une entité. Il peut être un script (Schank 1977) ou un ensemble sémantique où les éléments sont soudés en relations métonymiques ou métaphoriques (ICM Lakoff 1985 ; 1987) [19] . Il est une 'région' (i.e. «un ensemble d'entités reliées entre elles», Langacker 1991:113) par une relation d'interconnexion (i.e. «quand les événements cognitifs qui les constituent sont les composants cordonnés d'un événement d'ordre supérieur» idem. 1991:113) (Langacker 1990:21). Le SD structure un 'espace mental' (Fauconnier, Lakoff 1987:68).

Il se caractérise par son degré de spécificité (Langacker 1990:7). Il peut se confondre

avec un seul domaine : le spectacle est le domaine pour acte, scène, prologue et entracte (Langacker 191:110). Chaque entité énumérée profile des substructures particulières dans cette base (Langacker 1988:74). Le spectacle est, dans ce cas, un domaine dans la matrice complexe de ces prédicats, une composante des notions d'un ordre plus grand (idem. :73).

Un SD se manifeste comme un matrice complexe et hétérogène, car, comme structure sémantique, elle comprend plusieurs domaines de manifestation (Langacker 1987:157 sq.). Un SD est une catégorie inclue dans une chaîne de relations syntagmatiques. Il est intégré dans une structure composite (la'région') où les éléments composants ont au moins un point de superposition.

Ceci peut être une relation de conceptualisation dans le sens que la conception d'un élément est inclue (et active par la suite) la conceptualisation du SD (v. Langacker 1987:228). Les conceptualisations sont en relations «faibles» car dépendantes des associations. Conventionnnalisés, les SD sont des 'structures de sens composites' et intègrent des éléments (conceptualisations) (impliquent une «correspondance» entre ses substructures). Il profile une relation stative / dynamique entre ses substructures. Il définit des structures conventionnelles de composition et des schémas de construction (1990:24-5).

Ses nodes sont des concepts et ses liaisons sont des cartes de projection métaphorique ou métonymique. Les relations de sanction régissent aussi les relations inter-nodales. Un SD est un système structuré de croyances (d'opinions). Au niveau ou on se situe, si on suit Lakoff (1987), les nodes correspondent à des scénarios typiques (des 'scripts'), des éléments protoypiques de la catégorie, des cartes métonymiques (note - «une situation où une subcatégorie ou un membre ou un sous modèle est utilisés (souvent pour un but limité et immédiat) afin de manifester la catégorie comme un ensemble» Lakoff 1987:79), des cartes métaphoriques ainsi que des structures propositionnelles (comme les stéréotypes) et des structures visuelles (des images mentales conventionnelles ou des images-schématiques - (v. Lakoff 1987:272 sq.) (Lakoff 1987:286). On remarque que les 'modèles cognitifs' impliquent des schémas qui sanctionnent des instanciations dans d'autres domaines. Il s'agit d'extensions d'usage ou, selon Lakoff, une formule stéréotype dicte le fait qu'une conceptualisation 'source' (le schéma qui sanctionne) est 'cartographiée' sur un domaine 'cible (l'instanciation ou l'extension) (Lakoff 1987:83 sq.).

Chez Fauconnier (1984:22) la relation de sanctionnement est définie comme 'connecteur' (d'ailleurs il fait une typologie de ces connecteurs). Pour Fauconnier elle est une fonction pragmatique qui permet de parler d'une 'cible' (domaine 'cible' chez Lakoff ou l'extension chez Langacker) à travers l'usage d'un 'déclencheur' (domaine 'source' - Lakoff - ou schéma ou unité symbolique qui sanctionne l'usage nouveau - Langacker). Le SD n'est actif que s'il est inclus dans une opération pragmatique. Il faut souligner que le modèle cognitif de

Lakoff est un schéma qui catégorise un effet métonymique, une conceptualisation qui sanctionne la mise en relation des éléments composants (i.e. la partie et l'ensemble). Il est une catégorie qui sanctionne l'occurrence d'une relation protoype. Il régit l'opération de mise en rapport entre deux SD. Son cas protoype s'instancie comme usage d'une expression désignant, selon un stéréotype métonymique, une partie du SD. Il définit une fonction pragmatique entre deux SD et sanctionne une instance type.

Ainsi un SD est «composé» par une série d''extensions' qui traduisent des différents usages où un élément composant le substitue. Chaque usage définit un cas où une subcatégorie remplace la catégorie entière. Certains cas sont sanctionnés par une convention et ils sont exprimés par des expressions (i.e. des stéréotypes sociaux, des exemples types etc., Lakoff 1987:87sq).

Un SD est activé par la conceptualisation d'un de ses éléments : «la caractérisation d'une structure sémantique doit incorporer une description de son domaine et finalement de l'entière hiérarchie des conceptions fondamentales sur lesquelles elle dépend» (Langacker 1990:4). Ses éléments sont des parties d'une entité complexe en relation entier - partie.

Notre exemple serait celui du /cirque/ :

comme système descriptif (SD) il comporte un nombre d'éléments dont, par exemple :

l'architecture-décor
l'espace circulaire
les lumières
le spot central
la tente
les actions
le dressage
les numéros comiques
la présentation des acteurs
la ronde finale
les acteurs
le présentateur
le funambule
le clown

la relation de sanction

Le processus de lecture ou d'interprétation d'un ensemble donné d'expression, verbal ou visuel, se fait par un mécanisme sémantique nommé 'sanction' («dans la mesure où une structure cible est en accord avec les unités conventionnelles de la grammaire, ces unités sanctionnent cet usage» Langacker 1987:55). Une verbalisation ou une visualisation symbolise une conceptualisation à travers le sanctionnement par une structure de sens (Langacker 1987:67). Sanctionner se réduit à un processus de catégorisation. «Une unité conventionnelle définit une catégorie et sanctionne une structure cible dans la mesure où la seconde est jugée par l'usager comme étant un membre de la catégorie» (Langacker 1987:68). L'appartenance à une «catégorie est déterminée par les ressemblances perçues avec le exemples caractéristiques» (le 'protoype') (Langacker 1991:102). (20) Dans une structure taxinomique l'élément supérieur est un schéma et la structure inférieure est

une élaboration ou une instanciation

[chêne] : [[arbre] -> [chêne]]

ou, dans notre cas :

[clown] : [[acteur] -> [clown]] .

«Une instanciation est entièrement compatible avec les spécifications du schéma, mais est caractérisée dans plus de détails» (Langacker 1987:68).

Il y existe la 'sanction totale' où la cible est jugée être une instanciation non-problématique de la catégorie qu'elle définit, i.e. la 'élaboration' (Langacker 1987:69).

Il y existe la 'sanction partielle' où la cible est jugée être une instanciation partielle de la catégorie qu'elle définit, i.e. l''extension'. La perception d'une similarité permet de construire une structure qui sera une extension d'un prototype ; le choix d'un terme utilisé pour désigner un objet implique un jugement de catégorisation (Langacker 1987:69). Par exemple, l'unité qui sanctionne (le terme lexical [crayon]) sanctionne la cible qui est l'usage particulier de la vocalisation (crayon') qui symbolise la nouvelle conceptualisation (CRAYON').

L'exemple de Langacker est le suivant :

L'unité lexicale autruche est utilisée afin de sanctionner un nouveau événement usage où la même séquence phonologique symbolise la conception d'un type particulier de personne :

([[AUTRUCHE] / [autruche]] - - -> ((PERSONNE') /(autruche')))

L'unité qui sanctionne l'usage nouveau est l'unité lexicale avec son sens littéral et la structure cible est l'unité lexicale avec un sens nouveau, figuratif (Langacker 1987:70).

Dans notre exemple, au niveau visuel, :

[[CLOWN] / (clown)] - - -> ((PERSONNE) / (clown'))

le (clown) et le (clown') représentent, au niveau visuel,
selon le domaine choisi, un ensemble de traits et attributs.

La conventionalité d'une unité symbolique est jugée en fonction du degré de distorsion que doit subir la structure qui sanctionne afin de pouvoir coïncider avec la cible. (Langacker 1987:71) [21 / 22] .

On pense qu'un système descriptif source peut sanctionner un autre ou, autrement dit, qu'un système descriptif cible peut instancier un autre. Ainsi :

[[CARNAVAL] / (carnaval)] - - -> ((CIRQUE) / (carnaval'))

On remarque que :

1. le /carnaval/ est une instance schématique par rapport au /cirque/ ;

2. le /cirque/ symbolise le /carnaval/ ;
3. le /cirque/ est une instance du /carnaval/ ;
4. le /cirque/ et le /carnaval/ sont sanctionnés par un schéma commun, le /carnaval '/
5. le /carnaval '/ est un 'connecteur' établi entre : le /carnaval/ et le /cirque/

(i.e. le 'carnaval '/ est une conceptualisation qui permet, dans son cadre, qu'une description du /carnaval/ renvoie au /cirque/ ; comme par exemple le connecteur lexicalisé [DRAMA] qui permet, dans son cadre, qu'une description d' [ACTEUR] renvoie vers [PERSONNAGE] (v. Fauconnier 1984).

6. ce trajet, qui implique des conceptualisation «grand format», est réalisé à travers le filtre de certains usages lexicalisés qui «prennent en compte» des sous conceptualisations. La structure résultante (/carnaval '/)est un ICM (v. Lakoff 1987).

On utilise dans la recherche souvent l'expression : la présence d'un élément quelconque dans le système descriptif /x/ . Elle comporte deux acceptions.

1. En premier ordre elle est a comprendre qu'une unité symbolique donnée (qui appartient au système descriptif qui sanctionne, par exemple le /carnaval/) - l'unité symbolique [[FOU] / (fou)] - est figurée (représentée) donc instancié comme unité symbolique - ((CLOWN) / (fou')) - dans le système descriptif /cirque/. On souligne qu'un set de traits qui définissent l'unité symbolique le fou sanctionnent un usage qui est une extension (ou une métaphore) et qui est le fou' . Par conséquent, le clown est une instanciation de la catégorie du fou, qui joue par rapport à lui le rôle de protoype. La relation qui régit les deux éléments est étendue au niveau des deux systèmes descriptifs (/carnaval/ - - -> / cirque/). Ce cas serait un trajet de production de sens qui a prend comme 'source' les unités conventionnelles du carnaval afin de catégoriser des instances d'usage (le discours fellinien). Les unités symboliques du discours cinématographique fellinien sont a concevoir comme des variantes qui sont des extensions du carnaval. La catégorie repère - le fou et le SD correspondant le /carnaval/ - se retrouve élargie. Un schéma plus abstrait, qui régit ou sanctionne les deux usages - le fou et le clown - est issu ou conceptualisé.

2. Ce qui se passe au niveau du texte cinématographique est différent. Le SD donné (ex. : /cirque/) est activé par la figure prototype (le clown). Dans le contexte d'usage (le discours cinématographique) la figure du clown est sanctionné par son SD 'source' -le /cirque/). Elle est une unité symbolique à part entière, mais est utilisée afin de 'cartographier' ou de structurer selon sa logique et termes un SD 'cible' (le fou du /carnaval/ ou l'artiste dans le domaine de l'/art/). Dans ce cas le clown est une unité symbolique qui sanctionne un nouvel usage du fou dont la structure est perçue comme une extension du protoype (le clown). La catégorie du fou est perçue comme une variante du clown. Le contexte d'usage est un contexte où des fonctions pragmatiques peuvent s'établir entre les deux SD impliqués. On souligne le fait que la conceptualisation qui s'élabore ainsi appartient à un niveau qualifié de cognitif [(23)] . Ce niveau implique une approche pragmatique. Cette nouvelle

étape de lecture inverse la direction et utilise le discours cinématographique afin d'élaborer et sanctionner un nouveau usage du fou et du /carnaval/. Le rapport établi entre les deux SD est de symbolisation motivée (car réalisée à travers un jugement de catégorisation qui prend en compte les similarités entre les deux structures sémantiques) [(24)] . Cette relation implique aussi un processus métaphorique où le fou (le /carnaval/) est conçu à travers le clown (le /cirque/) ; la métaphore [(25)] .

Ce trajet de lecture en deux temps ressemble au trajet herméneutique où une intuition initiale guide la lecture, dans un premier temps, et elle se vérifie (trouve sa motivation) dans un second temps d'analyse. [(26)] . On remarque qu'il y une différence de niveau d'analyse car la première situation se représente comme :

A --> B
[[FOU] / [fou]] - -> [[CLOWN] / [fou]]

et la deuxième comme re-écriture de B :
B =
[[CLOWN] / [clown]] - -> [[FOU] / [fou]]

Autrement dit le cirque peut être jugé comme une extension du carnaval (un cas de cette catégorie). Si une telle «hypothèse de lecture» devient opératoire alors il s'ensuit que la catégorie initiale, à partir de laquelle on établissait la similarité se trouve enrichie. Par la suite la catégorie initiale devient une catégorie plus large, qui contient un nouveau membre (i.e. le cirque). Celui-ci - en tant qu'unité symbolique ou SD - va, à son tour, organiser en ses propres termes et logique l'espace sémantique nouveau constitué (i.e. la conceptualisation qui, en première instance, n'était qu'une instance de la catégorie du carnaval).

La recherche vise a identifier, au niveau des unités symboliques, les usages conventionnels de certaines unités symboliques du /carnaval/, mais aussi les usages nonconventionels qui apparaissent dans le discours de Fellini. D'autre part on essaie de figurer les extensions du /carnaval/ dans d'autres systèmes descriptifs (/alchimie/ ; /représentation/ ; /représentation cinématographique/).

la figure

Elle peut être caractérisée comme un prototype appartenant à une catégorie. En tant que telle elle instancie un schéma. Ce qui est plus pertinent déjà est le fait qu'elle peut être issue au croisement de plusieurs systèmes descriptifs. Par conséquent elle est profilée dans un domaine (de la structure portante : graphique, figurale, narrative, ou dans des systèmes descriptifs ou domaines de référence).

La figure s'approche du concept d''image' (Langacker 1990:5), i.e. l'imposition par une expression d'un 'profil' (substructure élevée à une certaine proéminence dans la base ; la substructure qui est désignée par l'expression) sur une 'base' (le domaine cognitif donné). L''imagerie', chez Langacker, est un façon dont une 'expression' construit une situation. Conceptualisation élaborée parmi des

formes alternatives (idem. 1987:110). Les expressions différent dans leur signification selon la façon dont ils désignent des entités dans la situation conçue. Une même situation peut être construite par des expressions différentes de manières différentes en imposant des 'images' différentes (d'autres entités sont 'désignées' par l'expression) (idem. 1987:117). Le 'profil' d'une 'image' est une «sous-structure de la base qui accède à un niveau distinctif de saillance an tant qu'entité désignée par l'expression (idem. 1991:105). (Les opérations de sélection ; perspective ; abstraction - idem. 1987:117 sq.). L'entité désignée est le 'profil' construit sur une 'base', i.e. le contexte nécessaire pour caractériser le profil. En tant que telle elle se détache du 'fond' comme 'figure' (idem. 1987:120-1). Elle a un niveau de spécificité, un degré et une portée et elle implique une perspective (idem. 1987).

La figure est un node d'accès, construit par une structure expressive, dans un réseau de connaissances, en occurrence un SD.

La figure peut être un élément qui acquiert une saillance particulière dans un réseau de connaissances ou dans un domaine. Elle peut avoir un caractère protoypique ou schématique. Ainsi la figure peut être un noeud dans un réseau cognitif très détaillé (comme une quelconque unité lexicale dans une langue) ou très abstrait (comme une unité grammaticale). La figure peut être proche d'une région sémantique particulière ou abstraite ; où elle se confond avec une procédure rhétorique. [(27)] .

Parfois le même terme est désigné comme SD et comme figure. Cela veut dire que l'élément est conceptualisé au niveau de l'analyse de deux manières différentes. Une fois il est perçu comme ensemble de traits et attributs et, comme figure, il représente en 'gestalt', une forme perçue comme une forme globale. On peut dire qu'une opération de conceptualisation en 'séquence' est active dans le premier cas et une conceptualisation 'globale' (i.e. ou tous les traits de l'entité sont actifs en même temps) est opératoire dans le deuxième cas.

carnavalesque de second degré

Une particularité essentielle du discours carnavalesque fellinien est le fait que ce que représente l'image est une reproduction (duplicata) de l'expression qui représente [(28)] . Si on situe l'analyse au niveau du texte représenté par un film, alors ce renvoi ne pose pas de problème (sauf pour *8 1/2*) - car il est perçu comme une référence externe au texte (une 'hétéroréférence'). Si, au contraire, on situe l'analyse dans le cadre du texte formé par la totalité des films de Fellini, alors ce renvoi pose problème. Il est perçu comme une référence interne (une 'autoréférence'). Le trajet de sens qui en résulte est paradoxal, car le texte apparaît comme faisant sens du propre fait qu'il fait sens [(29)] .

On peut comparer ce mécanisme au cas d''auto-symbolisation' auquel fait référence Langacker. La conceptualisation de l'expression (e.g. [carnaval] ; i.e. le discours visuel) coïncide avec la conceptualisation

du contenu (e.g. le [CARNAVAL] ; i.e. la ‘diégèse’). Cette diégèse (comme citation ou mention) est également une expression. L’unité symbolique résultante [A / B] ou

[[CARNAVAL] / [carnaval]]

est une instance d’auto-sanctionnement (A <-> B). On note que, dans la relation de symbolisation, il n’y pas une différence de domaine entre A et B (les deux sont des conceptualisations dans le domaine du visuel) et, dans la relation de catégorisation il n’y pas une différence de changement de ‘focus’ (il y a une relation de sanctionnement réciproque ou d’identité,). L’unité symbolique résultante [C / c]’ est un carnaval’, i.e. de second degré. En apparence celle-ci est constituée par une entité vide. Mais sa conceptualisation est figurable comme déploiement dans le temps de la relation de sanction ; une mise en abîme. Par rapport aux cas typique de conceptualisation son contenu spécifique est justement ce trajet (le seul élément qui appartient à la réunion des deux éléments, mais qui ne se retrouve pas dans aucun des deux pris séparément) [30] .

.

Ce qui nous intéresse chez Fellini sont les contextes où des stimuli visuels sont perçus en régime de ‘use’ et en régime de ‘mention’ et aussi les contextes où une citation est utilisée afin de signifier (et de faire référence) à un mode discursif donné et parallèle avec le passage vers une lecture en usage [31] . Ce mécanisme recoupe les distinctions contexte transparent /vs/ opaque (Colin 1987) [32] et mode documentarisant /vs/ fictionnalisant (Odin) [33] .

Dans le carnavalesque de second degré on se trouve devant un discours paradoxal où les attributs du système descriptif design, (le / carnaval/) sanctionnent le discours lui-même. Cette régression est paradoxale, mais, il le faut retenir, virtuelle. Le spectateur hésite entre deux interprétations face à l’image sur un axe temporel. Mais ce genre de discours rend à la conscience du sujet cognitif la possibilité de cette mise en abîme infinie [34] . Pour Fellini cette figure représente la nature constitutive du trajet du personnage, du carnaval et du discours représentatif lui-même [35] .

La stratégie qui nous intéresse ici est celle où la logique de la perception d’une représentation est dédoublée. Notamment on s’intéresse aux stratégies discursives qui visent à concentrer sur une certaine image un savoir de deuxième degré, c’est-à-dire quand l’image de notre exemple serait conditionnée par le savoir : «un acteur qui joue le personnage qui joue le rôle d’un acteur qui joue le rôle d’un personnage». Ainsi «le désir de fiction» se trouve inclus dans une «attitude documentarisante» qui, à son tour, se trouve imbriquée dans un «désir de fiction». Suite au fait que les stimuli optiques restent, dans certains cas, les mêmes, le sujet observateur se trouve devant deux expériences visuelles distinctes d’un même objet. La même image est perçue comme un phénomène perceptif (en régime «désir de fiction») et comme un savoir, comme la représentation des conditions de satisfaction de ce même phénomène perceptif. L’image superpose deux régimes différents de lecture en faisant représenter en même temps l’objet

d'une perception et les conditions de cette perception sous la manifestation d'un même support visuel [36] . De fait, ce dédoublement de l'image représente le déclaratif lui-même [37] .

Les cas de «mise en abîme» sont des occurrences ponctuelles de cette stratégie de l'incertitude de l'interprétation de l'inscrit. La perception a une forte tendance de revenir à un état constant dominé par le «désir de fiction» et toute dissonance est, après coup, récupérée dans le cadre d'un monde englobant stable. L'analyse des films de Fellini doit envisager la poursuite des effets sémantiques sur l'ensemble de l'inscrit (soit-il film ou ensemble de films). Afin de décrire comment le carnaval thématisé sur le support imagier filmique se trouve en position de superposer deux états propres - donc afin de pouvoir rendre compte du fonctionnement de l'image comme élément signifiant sur la base de l'incertitude (ou de l'oscillation continue) entre monde thématisé (représenté) et conditions de satisfaction de ce monde - on analyse l'assemblage des motifs propres au discours carnavalesque dans l'inscrit à l'aide de la notion de système descriptif.

Ainsi, tour à tour, le discours fellinien soutient également les différentes hypothèses de lecture de l'observateur. La même image fonctionne comme 'usage' (i.e. comme perception d'un monde vrai) et ensuite comme 'mention' (i.e. elle représente ses propres conditions de satisfaction) elle est intégrée dans un monde supérieur : i.e. l'artefact du discours filmique fellinien. En fin de compte l'image fonctionne comme usage, c'est-à-dire reste une représentation de son propre mécanisme représentatif qui est perçue comme monde fictionnel. Il est à retenir que la perception reste au présent et ne perçoit qu'un monde vrai et que, seulement, comme mémoire, l'observateur peut situer le statut de la représentation (v. sur la différence présentation /vs/ représentation dans Searle 1983:53). L'enjeu du film est finalement le trajet mental proposé pour une image ; enjeu joué toujours in absentia - sous la caution d'un décalage temporel [38] .

En ce sens on peut parler d'un carnavalesque de second degré. Le discours carnavalesque, c'est-à-dire le monde thématiquement manifeste des topoi du discours carnavalesque, est, en première instance, utilisé pour créer une diégèse spécifique et, en seconde instance, est mentionné comme représentation des conditions de satisfaction du monde crée, fait qui donne naissance à une seconde diégèse, à un second monde filmique (qui se confond avec le profilmique du film).

La seconde diégèse est fondée sur l'indécidable, l'incertitude perceptive qui est issue de la rencontre entre deux états propres de l'image. La stratégie du discours ou, autrement parlant, sa rhétorique sont fondées sur la prise d'un même support imagier pour deux expériences visuelles différentes : une fois comme objet représenté et une seconde fois, comme condition de représentation. Cet ensemble représente la diégèse du film.

Au premier niveau de l'analyse les principes du discours carnavalesque - le 'dialogisme' et l''ambivalence' - sont des éléments

thématisés et, au second niveau de l'analyse, ils représentent des consignes de lecture ou, autrement dit, des indices métatextuels qui visent le support imagier. A ce niveau ils représentent les principes textuels du fonctionnement du carnavalesque du second degré. Afin de marquer cette différence, ils sont nommés le principe de l''intertextualité' et le principe de l''indétérmination'.

Cette approche des textes felliniens suppose donc que le sens est issu de l'intervention de l'observateur sur des stimuli visuels. Les stimuli visuels représentent les objets représentés (reconnus ou identifiés par l'observateur) et l'aspect de la représentation (les traits de «style» les éléments de code cinématographique). Ces unités sont catégorisées en fonction de la reconnaissance de leur typicalité. Ce processus se situe dans une plus vaste entreprise de «fabrication» des codes (langage des objets, des gestes, de l'action humaine, théorie des genres, types de discours) selon la réception des enseignes de lecture valables pour une communauté interprétative donnée.

Le sens est recherché dans le domaine des opérations cognitives. Ces opérations s'appliquent sur les formants (des expressions i.e. des unités symboliques déjà constituées) et imposent des 'images' dans le domaine spécifique. Il s'agit des opérations générales d'espacements (création et formation des espaces valorisées comme des mondes possibles - opération de sélection du domaine spécifique) ou de 'marquage' (inscription d'une marque qui relève d'une théorie générale de 'l''écriture' - imposition d'espacements 'graphématiques').

Cette approche devient évidente dans l'analyse des films de Fellini où l'interprétation est régie par un principe textuel conçu en termes (catégories) sémantiques appliques à un type de discours (organisé à son tour par une lecture de Bakhtine / Gaignebet) : le discours carnavalesque (domaine choisi). L'organisation spécifique de ce domaine même à la conclusion que le texte cinématographique de Fellini met en oeuvre une opération cognitive (manifestée au niveau de la totalité du texte, surdéterminante) séquentielle. Ceci revient à dire que le contenu conceptuel est organisé selon une axe temporelle d'une manière non-cumulative. Les différents états sont appréhendés d'une manière transformatrice où le résultat final - une organisation gestaltiste - ne peut fonctionner comme une «image» globale, car contradictoire. On peut dire qu'il y a des films qui forment une image finale globale (photographique) ou les différents états coexistent, fait qui permet leur lecture fabulisante : ils sont l'illustration d'une fable, d'une proposition adjucative - une coda, la morale). Les films felliniens sont, vus de ce point de vue, non-additifs, car le domaine conceptuel est appréhendé d'une manière de passage continu d'un état dans l'autre en éteignant le «sens» de l'antécédent (procédé activé par la construction paradoxale de l'expression sui-référentielle ou de l'apparition dans l'unité expressive suivante des éléments des sens contradictoires).

Dans ce sens on voit l'oeuvre de Fellini comme un des textes cinématographiques qui exemplifient d'une manière paradigmatique

(typique) le mode de production de sens 'postmoderne' [39 / 40] . Ses textes seraient une illustration de l''écriture' telle qu'elle est définie par Jacques Derrida (vu comme un représentant de la partie théorique radicale de ce mode). Il serait un projet de mise en évidence de la nature paradoxale du langage (conçu comme trajet communicatif). Les films de Fellini produisent le sens dans un rouage textuel «citationnnel» [41] .

Notre recherche n'a pas essayé de construire une typologie des 'connecteurs' entre les SD concernés. D'autre part elle n'a pas (i) analysé les unités symboliques propres à un 'langage' cinématographique [42] ni (ii) les moyens mis en place par le discours audiovisuel afin de structurer les conceptualisations [43] . Cette démarche ne fait pas partie des buts de la présente recherche.

Le présent travail essaie uniquement de répondre à quelques questions : quels sont les motifs de Carnaval repris par Fellini, quelles sont leurs sources, quelles sont leurs occurrences dans les films analysés (les compatibilités et leurs contextes), quels sont les schémas de combinaison et quelles sont les figures spécifiques, donc les effets de sens particuliers dus à leur usage dans l'oeuvre de Federico Fellini.



L'AUTORITE PARODIEE

"Je dois toutefois ajouter que de toutes ces constructions géniales de la pensée humaine, de tous ces univers conceptuels, je ne me souviens guère" (39)/(44)

"Faire rire les gens m'a toujours paru la plus privilégiée des vocations, un peu comme la vocation de la sainteté" (42)/(47)

"Les frères Marx m'ont ébloui. C'est ceux-là qui ont été mes parrains spirituels. Buster Keaton me plaisait plus que Charlie Chaplin (...) Son effort opiniâtre semble consister à nous suggérer un point de vue, une perspective complètement autre, presque une philosophie, une religion différente qui renverse et rend dérisoires et inutiles toutes les idées et les postulats gelés dans un système de concepts inaltérables: un être cocasse qui vient directement du bouddhisme zen." (42)/(48)



838

"Au lycée, pendant une dissertation où il était question des usurpateurs du royaume d'Ulysse en l'absence de celui-ci, je ne sais vraiment plus comment je me suis débrouillé pour y parler des frères Marx" (80)/(92)

"A toutes les raisons historiques ou philos-

ophiques possibles, toujours trop générales et désinvoltement impersonnelles, j'oppose mes propres raisons, le fait que j'abhorre avant tout la violence, sous toutes ses formes, manifestation ou idéologie (...). J'ai besoin d'ordre car je suis moi-même un transgresseur, je me reconnais pour tel" (145)/ (167) *

(Les citations en tête des chapitres sont de : Fellini par *Fellini. Entretiens avec Giovanni Grazzini*, Calmann-Levy, 1984.)

"Dès que tu te fabriques une pensée, ris-en" (Fellini 1980:117, apud Risset 1990:31)

Sous chapitres

introduction / l'aspect politique contestataire / l'aspect politique conservateur / destin individuel et collectif / la bipolarité du monde comme trait discoursif /

L'ECOLE
le récit de l'Histoire / les matières d'études et la farce / l'innocence diablotine et la farce sexuelle /

L'EGLISE
l'église, le corps sexuel et la représentation / figures de l'église / les citations comme consignes de lecture / l'église à l'envers /

LE POUVOIR
le militaire / le jugement de Carnaval / le pouvoir caché / l'aristocrate / introduction

---

Comme François Rabelais, Federico Fellini met en oeuvre avec chaque film un texte qui appartient, d'abord, à une culture carnavalesque qui s'oppose aux formes graves de civilisation, c'est-à-dire aux conventions sociales ou artistiques qui représentent les aspects "élitaires" et officiels d'une culture donnée [(1)].

(838)



120

Le discours carnavalesque introduit un clivage net entre le côté officiel et carnavalesque du monde et établit entre ces deux instances une permanente confrontation.



180

Ce dialogue est fondé sur le mimétisme caricatural des schémas du discours de l'autre. Souvent on assiste, dans les festivités de Carnaval, à des reprises dénigrantes qui incluent, parmi d'autres formes spectaculaires, "le travesti parodique du culte officiel, suivi par des travestis, des mascarades et des danses obscènes". Le Carnaval est "une survivance du monde païen dans un univers chrétien" (Reato 1991b:16). En tant que tel il provoque, par l'intermédiaire d'un rite de transgression, également le discours de l'institution chrétienne et le discours du dogme officiel en place à une époque ; ou bien il conteste un pouvoir qui, pour se maintenir, "a recours aux images du sérieux, du sublime, de l'éternel" (Ayala & Boiteux 1989:36) [(2)].

(120, 180)

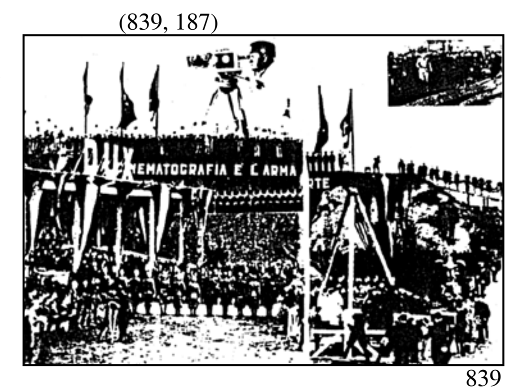
Bakhtine argumente que, pour le Moyen Age, la culture populaire du Carnaval se manifestait surtout comme abaissement grotesque des divers symboles et rituels du culte religieux (il cite les "fêtes de fous", "la fête de l'âne", "la mise de l'âne", le *"risus paschalis"*, le "rire de Noël"). Ainsi le discours carnavalesque fonctionnait à

l'époque comme exorcisme de "l'épouvantail de l'autorité du passé" ou traduisait "la tragédie ou la comédie de l'époque du point de vue du ***choeur populaire qui rit dans la place publique"***. Le discours carnavalesque est, à cet égard, une parodie du sacré et ensuite, sécularisée, de la structure sociale figée. A cet égard il s'agit d'un discours qui remplit dans l'économie sociale une fonction politique.

l'aspect politique contestataire

Le Carnaval a comme cible préférentielle le mensonge officiel et la gravité stupide. Il parodie ce qui fait peur [3]. Julia Kristeva (1962) parle de la "contestation de la loi officielle" où le langage, l'oralité de la place publique s'institue comme une insulte proférée envers le discours officiel, envers la Loi (Kristeva 1979:92). Le discours carnavalesque obtient, de cette façon, avec les moyens d'un **langage obscur**, ambivalent, la transgression du symbolisme monologique, canonisé par une quelconque convention autoritaire, et soutient l'image d'une cosmogonie antithéologale et "profondément populaire" [4]. Selon Kristeva le langage du Carnaval annule l'ordre établi par le code linguistique (l'ordre logique et social) de la morale, de la doxa et, en échange, propose les frontières d'une autre Loi, c'est-à-dire la loi de la transgression elle-même. La satire orientée vers le discours propre à l'autorité signifie, en dernière instance, le soutien du principe de la déviance, de la liberté de la subjectivité ou, en d'autres termes, l'excès constitutif de l'oeuvre d'art (M. Louise-Pratt 1977). On sait que toute déviance des normes culturelles marque une corrélative agression sur les normes sociales en vigueur car "la structure du signifiant (...) a toujours partie liée aux diverses machines sociales oppressives" (Guattari 1975:99). La tension et la crise instaurées par le discours carnavalesque servent, d'une part, à exorciser le mal présent (à éliminer ce qui fait peur) et, d'autre part, par leur caractère utopique, à ouvrir la voie au changement, c'est-à-dire à des formes actuelles de contestation de l'ordre établi, à des formes de pratique politique (Stam 1989:122). On verra plus tard que ce mouvement régressif sert en deuxième temps à ré-instaurer un ordre et ne se consomme pas uniquement comme pure régression dans un état indifférencié, chaotique.

(839, 187)



839



187

l'aspect politique conservateur

Il faut voir dans les manifestations du discours carnavalesque aussi une forme de domptage du désir :

"on capte l'énergie du désir pour la retourner contre elle-même, pour l'anesthésier, pour la couper du monde extérieur et de façon à ce qu'elle cesse de menacer l'organisation et les valeurs du système social dominant" (Guattari 1975:97) ;

ce qui fait d'ailleurs toute prestation spectaculaire organisée par le pouvoir au moment ou il récupère la fête populaire [5]. La vision de l'Histoire de la foule anonyme, gouvernée souvent par le topoi du "monde à l'envers" (Stam 1989 : 118-119), - la perspective d'en "bas" - ouvre la voie pour un praxis signifiant (ou l'action spectaculaire symbolique se substitue à l'action réelle, empirique des actants). On a parfois, en quelque sorte reproché, que le Carnaval entretien une attitude équivoque

face au système dominant et que, de ce fait, il ne fait, en fin de compte, que le renforcer. On pense qu'il s'agit plutôt du fait que le Carnaval vise le renforcement des valeurs situés dans un domaine abstrait, non-lié d'une façon nécessaire à une actualisation effective dans une quelconque société. Les films de Fellini adoptent cette perspective populaire.

Le discours carnavalesque fellinien serait ainsi à concevoir comme une radicale réaction cinématographique face à la culture contemporaine qui prolonge la dichotomie du discours **haut /vs/ bas** en termes (positivistes) de comportements langagiers **sérieux /vs/ non-sérieux :**

> "deux catégories mutuellement exclusives : d'une part un comportement normal, sérieux et respectable, d'autre part un comportement marginal, peu sérieux et, sous certaines conditions, toléré Tandis que le comportement normal serait régi par un ensemble fini de conventions sociales dont les membres de la communauté sont parfaitement conscients, les comportements marginaux deviendraient possibles lorsque les conventions sérieuses sont momentanément suspendues et remplacées par des conventions <<parasites>>, à leur tour bien maîtrisées par les participants (...) Plus généralement, elles se retrouvent au coeur même des attitudes ségrégationnistes, voire logocentristes, en ce qu'elles reprennent à leur compte l'idée d'une normativité idéale en opposition aux accidents et aux déviations, idée qu'on retrouve, selon Derrida, tout au long de l'histoire de la métaphysique occidentale" (Pavel, 1986 : 37-8).

Le film fellinien cultive le **mélange des genres** et surtout l'opposition entre l'art "haut" et "bas", entre le discours "beau" et le discours "grotesque". Son oeuvre met en scène l'impossibilité d'opérer une nette ségrégation entre discours sérieux /vs/ non-sérieux, entre fictionnel /vs/ factuel ou central /vs/ marginal. Comme on verra dans les chapitres suivants, il y a dans l'oeuvre de Fellini un panorama des discours qui s'entrelacent et qui glissent d'une manière non-discrète de l'un dans l'autre. Sous cet aspect l'oeuvre de Fellini ouvre la voie pour la problématique contemporaine issue de l'opposition central /vs/ marginal (l'art haut /vs/ les genres populaires) et de la fiction /vs/ la métafiction [6].

On pense qu'il faut insister sur la visée **politique** de l'oeuvre du cinéaste italien. Ses films réalisent une critique du système social en utilisant les termes de la vision carnavalesque du monde, c'est-à-dire selon la perspective de la confrontation entre les deux aspects fondamentaux du monde. Le fait que Fellini utilise le langage - les topoi et les systèmes descriptifs - du spectaculaire carnavalesque n'amoindrit pas la visée politique de son oeuvre.

(839, 1315)



1315

On pense qu'il ne faut pas ignorer ce fait et qu'on peut situer dans ce contexte les **allusions** de Fellini **au domaine** politique. Par exemple le navire de guerre autrichien de E la nave va, film de 1983, porte un nom écrit en caractères russes et sur l'enseigne du café de la place publique de *La voce della luna*, produit en 1990, on peut lire "Gran Café Europa". Il s'agit des allusions aux contextes politiques de l'époque qui transforment le texte en allégorie visant la contémporanéité du film (1984 et 1990). [7].



909

Parfois même, dans le cadre d'une mise en scène de la **contestation carnavalesque** du Pouvoir qui essaie de se maintenir en place, Fellini illustre le geste radical de refus, le geste révolutionnaire, (ou même qualifiable **d'attentat** terroriste) d'un quelconque homme du peuple. Il s'agit d'un geste fou, insensé, ridicule par son impuissance même ; en quelque sorte qualifiable de poétique. Fellini souligne ainsi la différence de proportions entre les combattants : le minuscule David, le "léviathan" terrifiant et l'effet catastrophique produit par le geste d'un simple homme. On retrouve le geste dans *L'Epreuve d'orchestre*, mais aussi dans *La voce della luna* et, sous la forme de la petite bombe artisanale de jeune serbe, dans *E la nave va*.



912

A la fin de *Roma* la contestation populaire provoque une vite maîtrisée émeute - un modèle pour le mouvement chaotique de foule de *La voce della luna*. Mais non seulement là, car il revient à travers le geste de rage de Pipo dans (l'obscène "va fan cullo") face aux studios et au public de la télévision dans *Ginger et Fred* et comme l'opposition face au pouvoir de Casanova (*Casanova*) ou du père de Tita (*Amarcord*). Guido s'insurge (8 1/2) mais aussi Marcelo affronte un riche prétentieux (*La dolce vita*). La figure du monstre de Carnaval, le monstre ou le léviathan, est l'instanciation symbolique de l'instance du Pouvoir. Il faut souligner qu'en dehors de ses représentants, dont on verra plus bas les impersonations, le Pouvoir contemporain s'identifie avec la puissance militaire impériale (le navire de guerre autrichien / le cuirassé Potemkine soviétique) (*E la nave va*), la puissance de la télévision publicitaire (dont on a vu qu'elle a réussi à faire monter au pouvoir un homme d'affaires italien) (*Ginger et Fred ; La voce della luna ; L'Interview*), mais aussi, d'une manière équivoque (car on ne sait pas s'il s'agit d'une cible ou d'un contexte) à l'Union Européenne (le "Café Gran Europa" de *La voce della luna*).



910



1330



1325

On remarque parfois l'étrange oubli de certains commentateurs de l'oeuvre de Fellini qui parlent et insistent sur son désintérêt politique.

Certes Fellini n'individualise pas d'une manière réaliste tel ou tel référent politique car cela le mènerait à participer au jeu de l'idéologique, mais met en scène **le mécanisme signifiant du pouvoir**. Plus perspicaces dans la rhétorique retorse du symbolisme, car plus impliqués dans le processus de la maîtrise idéologique des signes, les censeurs soviétiques, lors de la projection du film en Union Soviétique, ont éliminé *d'Amarcord* la séquence de l'érection du portrait de Mussolini fait avec des fleurs (v. Grazzini 1984). De même une pareille suppression a accompagné la projection du film en Roumanie. Le culte de la personnalité a pris les mêmes formes de célébrations grandioses où les hommes forment avec leurs corps, sur des géants stades, les lettres et l'image du dirigeant, que ceci ait eu lieu à Berlin, à Rome, à Moscou, à Bucarest ou à Pekin (pour les aspects du XVI-ème siècle des célébrations du pouvoir, voir dans Strong). En Italie également l'église n'a pas regardé d'un oeil approbatif la satire de Fellini.

(142)



142



142b



1288

destin individuel et collectif

Il est nécessaire de mettre en évidence quelques traits du phénomène de Carnaval qui peuvent expliquer la structure du discours fellinien. Comme fête qui "sanctionne la nécessité de passage d'un état à un autre" le Carnaval marque la :

"coïncidence momentanée entre la singularité d'un parcours particulier et la globalité d'une histoire collective, c'est-à-dire qu'il concerne aussi le devenir individuel mais aussi l'histoire de la communauté (Ayala & Boiteux 1988:8).

On pourrait, de cette façon, expliquer la fréquente fusion cinématographique du point de vue de l'enfant et des personnages qui représentent la foule anonyme avec celle de la caméra. Souvent on parle des films felliniens en soulignant le caractère autobiographique (indéniable et souvent expressément mis en lumière par le metteur en scène lui-même), mais on oublie de mentionner que **le destin de l'individu est confondu au destin du "peuple"** dans ces films et que ces deux aspects du devenir se juxtaposent dans le "rite de passage" représenté par la fête de Carnaval.

la bipolarité du monde comme trait discursif

Un autre trait important du discours carnavalesque est le fait qu'il conçoive un monde bipolaire construit selon les termes de l'axe du **haut** (le sérieux) et du **bas** (le non-sérieux). Par cela on entend le fait que le discours cinématographique lui-même crée un monde imaginaire où se trouvent mis en opposition deux domaines et que cet univers imaginaire est scindé en deux positions en **conflit** [(8)]. Le carnavalesque ne vise pas

la destruction définitive d'un de ses deux pôles, car le monde carnavalesque n'existe pas sans la présence du conflit entre les deux éléments ; le monde du Carnaval est constitué par ce conflit même. Si sa narration est celle de la farce qui suppose la "mort" de la victime sacrificielle, celle-ci doit toujours renaître.

Le Carnaval imagine un monde où s'affrontent un pole grotesque, laid, excessif et un pole sérieux, "beau" et conforme à la convention dominante. Il montre à l'audience le combat entre le "carnaval" et le discours qu'il parodie. On remarque le caractère paradoxal de ce type de discours, car il est sur-reflexif dans la mesure où il représente son propre fonctionnement.

En d'autres termes le discours carnavalesque (en tant que terme sur-ordonné) représente un discours carnavalesque (en tant que terme sous-ordonné) - c'est-à-dire l'aspect non-sérieux du monde - qui parodie un discours autre - l'aspect sérieux du monde. Autrement dit on peut représenter d'une manière schématique le discours de Carnaval, comme une formule d'équivalence :
carnaval-1 = (carnaval-2 /vs/ le "sérieux").

On verra que ce schéma sera instancié dans divers domaines : comme discours, pratique représentationnelle, type de comportement ou d'action. Ce trait structurel initial de récursivité permet des stratégies de mise en abîme puisque dans la formule situé entre les parenthèses l'élément de gauche (carnaval-2, c'est-à-dire le discours carnavalesque représenté) est sujet à une nouvelle scission en deux : carnaval /vs/ sérieux (ou, dans les termes de Bakhtine, dialogique /vs/ monologique).Fellini va pousser, comme on le verra plus tard, cette virtualité structurale vers des jeux de reflets paradoxaux [(9)]. En d'autres termes le monde carnavalesque est bipolaire même si l'un d'entre les deux termes trouve son correspondant en dehors de lui, le discours monologique de la loi. Par conséquent on découvre ici une des ambivalences fondamentales du discours carnavalesque qui est, d'un point de vue fonctionnel, action **contestataire** tant qu'il vise un discours extérieur et, en même temps, reste un praxis **conservatif** dans la mesure ou le pole parodié est une composante intérieure, un élément préservé continuellement afin d'assurer la survie du discours. Par conséquent l'interprétation peut souligner soit l'aspect "révolutionnaire" du discours carnavalesque (Ayala & Boiteux 1988 : 31-35 ; Fabre 1977 : 141/149) soit son aspect conservatif (Ayala & Boiteux 1988 : 10), c'est-à-dire le fait qu'il crée un désordre répété à des intervalles périodiques "afin d'assurer la perpétuité de l'ordre établi".

L'ECOLE

Une cible fréquemment utilisée par la satire fellinienne, d'inspiration autobiographique, est représentée par l'institution éducative, **l'/école/**. En tant que figure l'école représente un métonyme du système descriptif du /pouvoir/ et de l'aspect sérieux du monde.

(119)



119

L'aspect carnavalesque du monde s'identifie dans ce contexte avec le point de vue de la liberté iconoclaste - de langage verbal ou gestuel -, les bouffonneries et les facéties de **l'enfant**. La transgression du code du sérieux est assumée par la figure de l'enfant et la caméra suit "en complicité" son histoire (ou, autrement dit, le met en position de sujet du récit).

le récit de l'Histoire

Le discours grandiloquent de l'**"Histoire nationale"** est pris en dérision dans la séquence du début de Roma où un discours "élevé" proféré par Zeus, le directeur de l'école, à l'attention des enfants concernant le passage du Rubicon par les armées de Jules César est associé à un ridicule ruisseau. Le point de vue de l'enfant s'amuse à remarquer la disproportion entre le discours oratorique pompeux de l'Histoire officielle et la réalité anodine du vécu. Cette scène, notons le,

sépare l'abstraction fade des "grands récits" du concret immédiat de la vie quotidienne et indique la préférence du discours carnavalesque pour les valeurs du second [10]. On retrouve l'abaissement par le "corps" populaire de sérieux de l'Histoire officielle par le contraste créé entre l'image d'actualités "idéologiques" de l'écran du cinéma et la petite histoire érotique qui a lieu dans la salle entre la "Messaline" locale et son amant (*Roma*). Une scène qui sera reprise dans le songe de Tita dans *Amarcord*. Comme si, par esprit de contradiction, les "grands récits" provoquaient le bas corporel. (347)


347

Le discours sérieux **de l'histoire** est caricaturé soit, par exemple, par l'allusion scatologique à la "matière gaie", la matière dégradante, (*Roma*) soit par une attitude de moquerie verbale dénigrante : par exemple, les commentaires du narrateur diégètique, le professeur de lycée, sur l'histoire de la ville sont accompagnés par des obscènes sons-off de blâme : des sons de pets [11] (*Amarcord*).

Le sérieux du discours historique est concrétisé par la figure mythique du "héros national" (Jules César) qui est discréditée dans une autre scène du début de *Roma*. L'emphase pompeuse est, cette fois, attribuée à l'interprétation des acteurs, dans un théâtre de banlieue, de l'épisode de l'assassinat de César. On retrouve ici une ambivalence caractéristique du discours carnavalesque.


77

La satire, dans les séquences du passage du Rubicon et du théâtre de banlieue, a une visée équivoque : on ne sait pas si le discours filmique parodie la mise en scène du discours historique ou le référent de cette mise en scène. Autrement dit, dans la séquence du théâtre de banlieue, on ne peut pas décider avec certitude si le caricatural vise seulement le discours théâtral (le jeu d'"amateur" des comédiens) ou l'"histoire nationale" (c'est-à-dire la figure mythique du pouvoir impérial, le César). On serait tenté de dire que c'est seulement un genre de discours (historique envisagé sous son aspect didactique, heuristique, ou sous son aspect-dramatique) que Fellini prend comme cible pour la satire puisqu'il caricature par l'intermédiaire de la figure de l'enseignant ou de l'acteur médiocre un certain type de discours. Mais, toutefois, on remarque que, dans l'épisode du passage du Rubicon, la réalité à laquelle font référence les paroles du professeur contredit ses propos. Ceci revient à dire que, dans *Roma*, le film parodie non-seulement l'Histoire officielle, mais aussi la réalité historique elle-même et que ces deux instances se confondent dans la perspective fellinienne ; l'Histoire se confond avec sa représentation et le film parodie ce qui institue une réalité quelconque, c'est-à-dire le système de représentation lui-même.

(366)



366


127

les matières d'études et la farce

La longue séquence introductive ***d'Amarcord*** est générée par le système descriptif de l'/école/. La satire est organisée méthodiquement ; le sujet est classé par matières d'études. Tour à tour la dérision se prend au logos inintelligible de l'éducation spéculative (la figure du professeur de philosophie : un individu pauvrement vêtu qui, entraîné par le flot de son argumentation sur l'idéologie fasciste s'accroupit derrière une armoire), à l'histoire de l'art (enseigné par une vieille enseignante desséchée qui se cache derrière le bureau pour grignoter une biscotte tandis que les élèves répètent en choeur, mécaniquement, le mot "per-spec-ti-ve"), à l'histoire (classe où les élèves miaulent afin de mieux souligner les paroles ex cathedra), la théologie (classe ou les élèves quittent les lieux par rangs entiers car l'enseignant est complètement myope). En ce qui concerne les mathématiques elles sont substituées par l'intérêt déviant pour les formes pleines de l'enseignante.

La bêtise du professeur de langues est illustrée dans la scène où il explique, avec beaucoup de calme "pédagogique", à un gosse "innocent" la prononciation en grec. Celui-ci, par conséquent, profite de l'occasion qui se présente et, mimant l'incapacité à prononcer correctement les sons, tire la langue le plus fort possible. Le pédagogue se rend compte qu'il est lavictime d'une raillerie seulement au troisième essai manqué de la part de son pupille. Les paroles proférées par le professeur sont accompagnées par les pets et les signes lubriques émis par ses élèves. (127, 130)


130

l'innocence diablotine et la farce sexuelle

Ces scènes mettent en jeu une même **farce** grotesque. Le sérieux d'une langue de "culture" haute est déjoué par le geste obscène ; c'est-à-dire par un **principe matériel-corporel** qui amalgame la liberté (la transgression des normes) symbolisée par la figure de **l'enfant** et l'enjeu de l'érotique. Le protagoniste de la farce est la figure de l'"innocent" enfant.

En fait l'innocence des figures enfantines - un lieu commun dans l'exégèse fellinienne - est une figure ambivalente. C'est l'enfant, celui qui produit la farce tragique, celui qui cache derrière ses apparences bénignes le renversement de la farce traumatique. Dans *Les Tentations du docteur Antoine* on trouve le contexte explicite de l'enfant qui met en scène la farce à conséquences dramatiques et, par exemple, dans la figure de la jeune fille de la fin de *La dolce vita*, Paola, un contexte implicite. D'ailleurs il est étonnant de voir les interprètes de l'oeuvre de Fellini s'extasiant devant le baroque de ses textes et ensuite de prendre au pied de la lettre une figure symbolique à haute récurrence dans ses films. Ainsi on voit dans l'innocence diabolique essentiellement un dérivé des couples hybrides et ambivalents des topoi de Carnaval.

L'enfant substitue l'abstraction fade et ennuyeuse du savoir transmis et imposé par l'école avec l'enjeu du désir. Dans la classe de mathématiques la caméra, par identification au point de vue des élèves, se "penche" vers le profil attirant des fesses de la femme. Dans le second plan de l'image, le décor de la classe met en évidence un élément incongru avec le contexte "abstrait" des mathématiques : une **oreille**. Mis en relation avec la séquence antécédente (la lubricité de la langue) l'élément dévoile sa nature symbolique comme grotesque symbole de la matrice (Chevalier & Gherbrant 1982). La gigantesque oreille est ainsi inclue dans le contexte du désir et s'inscrit, avec le geste de la langue montrée ou les signes obscènes des mains, dans le système descriptif du /sexuel/. Ce système descriptif, tel qu'il apparaît dans cette brève séquence, appartient aussi à la diégèse - comme élément de décor - et à un second espace manipulant - comme élément de commentaire "auctoriel" extradiégétique. Ce qui attire l'attention de l'observateur est la construction graphique du plan qui, avec une extrême économie, profile les deux éléments "pleins" (la femme, l'oreille) sur un décor vide [12]. (129)



129

La dégradation du sérieux contraignant et abstrait se fait par l'insertion, dans le système descriptif de l'/école/, du système descriptif du /sexuel/ - le **principe matériel-corporel** du corps grotesque. La relation entre les deux termes est régie par la **farce**, scénario qui, par l'intermédiaire du langage érotique (le geste licencieux et le renvoi au corps sexuel), médiatise la transformation du code du sérieux en son opposé (le non-sérieux), et, en même temps, active un procédé satirique appartenant à la tradition du discours carnavalesque.

L'ÉGLISE

On a souvent remarqué la présence obsessive de la caricature de **l'institution ecclésiastique** dans les films de Fellini. Souvent un détail de mise en scène (de costume ou de décor) devient l'élément métonyme d'une unité thématique plus large : l'/église/ [13]. Par exemple, dans *Ginger et Fred* le décor qui se trouve dans la salle de spectacle des studios de télévision est construit selon le modèle des arcades du portail de l'église. (697)



697

l'église, le corps sexuel et la représentation

L'église est persiflée sous son aspect pédagogique dans plusieurs films : *Roma, Amarcord* (le confessionnel) ou *8 1/2* (le confessionnel comme système répressif). Dans une séquence de *Roma* - construite sur le modèle de la farce grotesque déjà identifiée - la raillerie de l'institution ecclésiastique, retracée dans sa rigide posture éducative, se fait, par exemple, par l'intromission du code déviant du sexuel. Ce qui apparaît comme un élément nouveau dans cette scène est la "surimpression" de la représentation schématique du dispositif de la **représentation cinématographique** sur le système descriptif du /corps sexuel/. Des moines présentent aux enfants rangés sur des banquettes disposées "comme au théâtre" des projections de diapositives représentant les monuments "sacrés" de la ville de Rome: la Place Saint Pierre, la statue de la Louve allaitant les fondateurs - les enfants Remus et Romus - et le Colisée. A la grande stupeur des responsables de cette grave opération, et surtout pour la joie explosive des enfants, sur l'écran apparaît en "supplément" l'image du dos et des fesses nues d'une femme. La trace du sexuel disséminé dans le système du sérieux

éducatif fait surgir le féminin caché, par exemple, dans l'action de l'"allaitement des fondateurs de la ville par la Louve" ou, comme on verra plus tard, dans la forme de la "place Saint Pierre" ou dans la suite des "colonnes du Colosseum" - la figure de ***l'imago clypeata***.

(78)



78

Certains contextes, comme on verra plus tard, explicitent la symbolique sexuelle des diapositives éducatives (touristiques) jusqu'à faire percevoir leur lecture initiale, "littérale" et conventionnelle comme une aberration, comme un langage figuré. L'image de la "Louve qui allaite les héros mythiques" est, par exemple, une variante de la figure du féminin telle qu'elle apparaît dans *E la nave va* (le **rhinocéros** s'avère, dans la dernière séquence du film, être une femelle qui, selon l'affirmation du protagoniste (Orlando), donne un excellent lait) ou dans *Les Tentations du docteur Antoine* (l'affiche géante d'où descend Anita Ekberg est une publicité qui vante les vertus rajeunissantes du **lait**). D'ailleurs **demander du lait aux femme**s est un topos des fêtes de Carnaval (Ayala & Boiteux 1988 : 74) (v. aussi le chapitre La Mère Folle. L'Iconopraxie).

Plusieurs trajets interprétatifs sont amorcés dans cette séquence. Le dispositif cinématographique est mis en équivalence avec le non-sérieux de la licence grotesque (la farce érotique) et en même temps, l'épisode amorce les éléments composants d'un autre système descriptif caractéristique pour les films de Fellini : la /ville de Rome/, qui, ici, se trouve mis en rapport métaphorique avec la figure du féminin.
Parallèlement s'ouvre la voie pour un discours méta-textuel car les images des diapositives sont des citations du film fellinien (et de la diégèse correspondante). On retrouve ces images reproduites non seulement dans Roma, mais aussi dans *La dolce vita* (la place St.Pierre) ou dans La Cité des femmes (le dos nu démesuré de la femme). Les enfants sont les spectateurs des films de Fellini.

Ces **citations** visuelles provoquent ainsi une double lecture car elles désignent le discours monologique de l'église, c'est-à-dire une certaine idéologie, et, en même temps, le texte fellinien lui-même. Mais ce dernier est lui-même un discours carnavalesque, un texte parodique. Ainsi la boucle se ferme et le texte se prend lui-même comme cible de la parodie.

figures de l'église

Dans d'autres films l'autorité intransigeante, absolue et persécutrice de l'Eglise prend la forme personnalisée de la figure du **Pape** ou du **cardinal** (*Roma, Casanova*), du **prêtre** ou de la **nonne** (*Roma* : les moines qui montent les marches du Vatican ; *La dolce vita* : l'hôpital des religieuses ; 8 1/2 : le cardinal et sa suite aux bains ; *Casanova* : la première conquête du héros est une fausse nonne ; *Amarcord* : la religieuse-naine qui avait apparu déjà dans *Les Clowns ; E la nave va* : la religieuse qui fait des commentaires cyniques sur la situation des pauvres dans le restaurant du navire ; *L'Interview* : le moine sur une bicyclette ou *Ginger et Fred* : les figures épisodiques des ecclésiastiques dans le monde grotesque de la télévision). Immanquablement les films de Fellini introduisent la figure emblématique du religieux - fait qui est souvent perçu comme une marque de style, une véritable signature du metteur en scène italien.



128


780


766

(344, 766, 770)
et le **prélat automate** : 746, 355, 821

Le discours carnavalesque s'insinue sous la couverture du **décor religieux**, ressenti comme alibi pervers, licencieux, du discours grave. La scène exemplaire, celle qui sert de texte initial qui activera un système de croyances par l'intermédiaire duquel le spectateur pourra concevoir une interprétation, et qui représente de manière explicite - qui déploie selon un récit le rapport pervers entre le /religieux/ et le /sexuel/ - apparaît dans la première scène d'amour de *Casanova*. Le même scénario est activé dans la séquence de la surprise de la photographie licencieuse de *Roma*, dans le costume-travesti de Anita Eckberg qui stylise l'habit de nonne (*La dolce vita*) ou dans le confessionnel hypocrite du jeune protagoniste (celui qui, au milieu du cérémonial réligieux, se souvient de l'image du dos des vendeuses de poisson au marché) (*Amarcord*).
(171, 756, 90, 780, 128, 230)


344


770


230

les citations comme consignes de lecture

Il faut ouvrir dans ce chapitre une parenthèse concernant l'emprunt que Fellini fait


1157



756



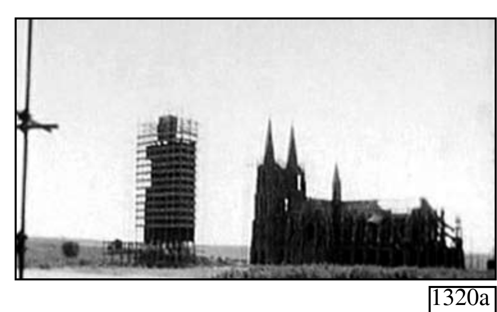
913



914

90

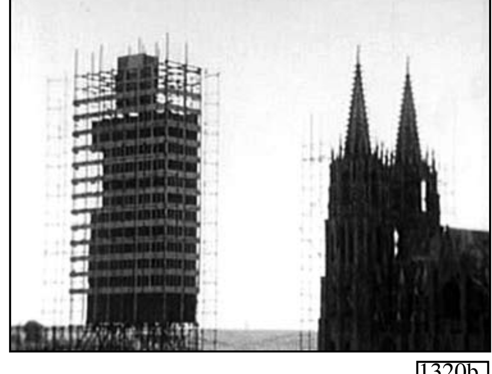
171



1320a



1318



1320b

aux formes iconiques médiévales. Par exemple dans *Casanova* on retrouve la reprise d'une composition iconique médiévale qui satirise la figure du **Pape**. La posture du Pape qui caresse en signe de bénédiction la tête du personnage calque un dessin qu'on retrouve dans un livre de Paracelse (Jung 1970 : 484). De même on retrouve des emprunts visuels issus des symboles alchimiques. On pense que la coïncidence n'est pas dûe au hasard, mais qu'elle retrouve sa motivation dans le cadre de l'utilisation d'un scénario similaire résurrectionnel - comme "énoncé narratif" initial. Il s'agit, chez Fellini, de l'utilisation du topos du trajet initiatique, symbolique. Ce trajet suppose, comme trait différentiel, la présence d'une série indéfinie d'épreuves, c'est-à-dire un paradigme qui réitère une figure (par exemple, une transformation ou une équivalence métaphorique) dans des circonstances ou décors différents - ce qui, en fin de compte, confère à l'ensemble un caractère allégorique.

(85)



85

Cette structure permet à Fellini de construire un texte qui appartient à l'"esthétique sérielle", c'est-à-dire à ce que David Bordwell appelle "parametric narration" - un texte généré par l'activation des procédés de permutations successives d'un nombre limité d'éléments (Bordwell 1985:276/292). Un pareil scénario discursif se retrouve dans la pratique de langage de l'alchimie - nommé par C.G.Jung "processus d'individuation" - et devient aussi la structure ordonnatrice du processus de transformation du protagoniste fellinien. Mais, fait significatif, cet algorithme génératif du texte est un des traits des productions des cultures traditionnelles, archaïques (situées sous le signe de l'oralité), c'est-à-dire les contes (v. la narratologie issue après les travaux de V.I.Propp) et aussi les jeux (de cartes).

La présence de ces **citations** remplit de multiples fonctions dans le discours fellinien. Dans une première étape elles amorcent et soutiennent la structure narrative établie comme trajet initiatique. En même temps elles indiquent une "source" médiévale et, en tant que telles, fonctionnent comme des déictiques - elles renvoient au contexte de production du texte filmique, donc représentent un discours méta-textuel. La présence d'un renvoi au symbolisme alchimique (à ce type de pratique de langage hautement allégorique) sert de "consigne de lecture" qui indique au spectateur que le texte filmique admet (et est construit selon) une articulation figurale. Le renvoi à cette pratique de langage ouvre la voie d'une série indéfinie d'équivalences métaphoriques. D'autre part les citations encouragent l'insertion d'un niveau d'interprétation "grave" dans le contexte carnavalesque, relevant son aspect sérieux (tout à fait compatible avec le principe d'ambivalence du carnavalesque). Cela veut dire que le carnavalesque n'est pas substituable au comique ou à l'humour. Il porte un message grave. Les renvois au symbolisme alchimique soutiennent une interprétation "grave", sérieuse, des métaphores et des symboles utilisés par le film fellinien. On découvrira plus tard d'autres renvois à d'autres types de langage (et d'autres imaginaires) ayant le même rôle.

l'église à l'envers

Pour revenir à la manière dont Fellini traite le système descriptif de l'/église/, il faut mentionner un modèle herméneutique que l'on peut retrouver dans l'intertexte de Rabelais. L'activation de ce modèle parait licite si on accepte l'activation de la farce de Carnaval. Bakhtine mentionne comme un topos fondamental du texte rabelaisien le motif de **l'église "à l'envers**" - située aux antipodes de l'église officielle - où toutes les licences sont permises ; une église "à l'envers" où dans une pure veine renascentiste, tout est subordonné au culte de la déesse Vénus et à l'amour (Bakhtine 1974 : 449). On retrouve ainsi les éléments de ce renversement dans le retournement parodique des symboles ecclésiastiques (par exemple, l'oreille à fonction génératrice) où les éléments composants du cérémonial (par exemple, les cierges, les portraits, l'icône, le costume monastique) ou de

l'architecture de l'édifice religieux (par exemple, le portail) qui sont inclus dans l'espace utopique de la liberté et de la transgression parodique.

LE POUVOIR

Une autre variante de l'autorité dominante est le **pouvoir** répressif. Les instruments de cette instance apparaissent sous différentes formes : **militaire** (le tank qui est mêlé à l'agglomération de véhicules sur l'autoroute l'"anneau de Saturne" de *Roma*) ou *policière* (la présence, dans les scènes de foule surtout, toujours renvoyée au second plan de l'image, de deux policiers ou "carabinnieri" - *Roma, La Cité des femmes, La dolce vita, Amarcord, Ginger et Fred, E la nave va, L'Interview*). L'armée et les militaires sont représentés en des proportions grotesques dans la séquence du bal à la cour royale allemande de Wurtenberg (*Casanova*) ou dans l'épisode sur l'assemblée fasciste (*Amarcord*). L'armée peut acquérir les proportions léviathaniques du navire de guerre (*Satyricon, E la nave va*) actualisant ainsi son aspect bestial apocalyptique. On note son équivalence avec le dragon exhibé ou combattu lors de maintes processions de Carnaval (v.Coussée 1989). (390, 164, 498, 603) et **figures du pouvoir** : 742 361, 362, 589,



390



164



498

603

le militaire

L'attitude satyrique, caricaturale, peut s'apercevoir dans la manière dont Fellini édifie la figure du **militaire**. L'image de l'officier se "fond" dans le système descriptif de l'artifice du mannequin, de la /marionnette/ ou - tout en conservant les connotations funèbres de la statue vivante - de l'automate. Un mouvement mécanique anime la tête du tortionnaire fasciste dans *Amarcord*. Le même mouvement s'imprime à tour de rôle sur la matrone du bordel (*La Cité des femmes*) ou sur un quelconque aristocrate qui applaudit le spectacle théâtral, comme signe de stupidité catatonique (*Satyricon*). ◆



915




916



172

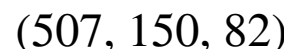
Le **pouvoir** est souvent parodié dans son aspect d'usage du langage. Le langage politique est pris sous l'emprise de la dérision dans *Roma* dans la scène ou, à l'intérieur de la maison Paletta, un vieillard sort d'une sorte d'armoire qui tient lieu de toilettes installées dans la cuisine (probablement la manifestation du topos de Carnaval qui associe l'engloutissement et la déjection, le **festin et le scatologique**) tout en déclamant des commentaires politiques "à la manière de Mussolini". Le personnage est évidemment un mime burlesque dont le port incongru d'un chapeau témoigne le caractère clownesque. (On voit dans ce court épisode un renvoi à une forme primaire de représentation - de type grotesque - mais aussi un renvoi au films felliniens). (341)



341

le jugement de Carnaval

Dans *La Cité des femmes* le mouvement féministe se transforme, d'une manière parodique, en une milice répressive qui profère un terrorisme affiché. Une image emblématique pour l'imaginaire fellinien du pouvoir est représentée par l'instance de la cour de jugement, la cour d'assises qui proclame un verdict. La figure du **jugement** est [(14)] souvent reprise dans le texte fellinien comme système descriptif. Dans ce film l'agression est imaginée comme un interrogatoire soutenu par une cour de jugement féministe qui, il faut le noter, entretient aussi des renvois vers l'espace infernal et vers une autre actualisation du pouvoir répressif : le /fascisme/. La même figure judiciaire apparaît dans l'interrogatoire du père du jeune protagoniste *d'Amarcord* et dans la condamnation de Casanova par les autorités inquisitoriales de Venise (*Casanova*). L'agression du pouvoir est souvent traduite comme **interview-interrogatoire** constamment évité, déjoué par le protagoniste (jouant le rôle de l'artiste) qu'il soit Guido (*8 1/2*) ou Fellini (*Les Clowns, Roma, L'Interview*). L'interview devient jugement : obsession qui hante le comportement de Guido dans *8 1/2* (la séquence initiale et finale du film sont des variantes de l'épisode du jugement et de la punition de l'enfant, Guido, à l'école catholique).


(507, 150, 82)



507


150


151


82


1197


151a

le pouvoir caché

D'une façon symbolique le **pouvoir**, dans *Casanova*, est **invisible**. Il est une instance impersonnelle (sans visage) qui surveille d'une manière voyeuriste le destin du protagoniste : l'Ambassadeur devant lequel Casanova joue la première scène d'amour du film suit le spectacle caché derrière un tableau. Le pouvoir contrôle à distance le destin des humains : il se manifeste par l'intermédiaire du messager qui réclame le retour d'Henriette. Il est intéressant de noter que la pulsion du désir libidinal ou scopique et le "dispositif de représentation" - la prétention du pouvoir à contrôler un monde de "marionnettes" - se retrouvent dans ce film. On verra plus tard que cette figure sert de descripteur pour les instances de /principe féminin/ et du /peuple de Carnaval/, entités ayant les attributs de création et de regard caché derrière l'anonymat. En fait ces systèmes servent, en dernière instance, à instancier une entité ayant les attributs du créateur, celui qui construit le film.

Mais, en contre partie, on peut affirmer que le pouvoir a les attributs de la féminité et qu'il joue, lui aussi, une farce au protagoniste du récit.

Dans *Satyricon* le pouvoir se manifeste à plusieurs reprises. Les aristocrates qui assistent à la représentation de théâtre, le festin de Trimalchio, les soldats qui passent dans le lupanar, l'épisode de guerre ou l'épisode du bateau de guerre où se trouvent emprisonnés, pour un temps, les héros sont autant d'instants où il y a l'illustration d'un différend avec le pouvoir. Dans la *E la nave va* une partie du film se trouve motivée comme un conflit entre le peuple anonyme (les réfugiés serbes) et l'autorité impériale, guerrière (le navire de

guerre autrichien). Dans ce film le langage du pouvoir est imaginé comme **langage obscur**, sibyllin, qui nécessite des traductions successives afin de pouvoir parvenir aux gens. (On reviendra sur la transcription du langage du pouvoir (et du langage en général) dans le système descriptif du /langage obscur/).



1316

l'aristocrate

Une autre variante du sérieux, située toujours dans le paradigme du pouvoir, est la figure de **l'aristocrate**. On voit le personnage métonyme du pouvoir dans tous les films felliniens : la vieille marquise et sa suite (*Roma*), les aristocrates qui défient Marcelo (*La dolce vita*), la vieille chez laquelle travaille Casanova vers la fin de sa vie (*Casanova*), Trymalchio (*Satyricon*), l'élève imbécile qui est la victime des facéties scatologiques (*Amarcord*) et la couche d'aristocrates qui peuplent le navire de *E la nave va*. D'autres manifestations de l'autorité et du pouvoir sont, par exemple : les figures d'un théâtral pouvoir sexuel - on pense à Cazonne de *La Cité des femmes* - ou d'un pouvoir pécuniaire exercé dans le domaine de la représentation artistique - c'est-à-dire la figure du *producteur* (*8 1/2, Ginger et Fred, E la nave va*).



917



918a

Souvent l'aristocratie est représentée sous la forme d'une **vieille femme** (*Roma*) immobilisée dans sa chaise, personnage auquel le protagoniste n'a qu'un accès sporadique et privé d'une pertinence immédiate (*Casanova*). Le contact du protagoniste avec le représentant du pouvoir est toujours régi par la figure de l'inaccessibilité, de l'absence de contact linguistique direct, immédiat, même s'il s'agit du pouvoir ecclésiastique (le cardinal de *8 1/2*), spirituel (la voyante de *Juliette des esprits*) ou politique (le duc de *E la nave va*). Entre le protagoniste et le pouvoir s'insère l'obstacle de l'incompréhension des signes : variante du langage obscur. Il s'agit des signes d'un rituel (la cour verdictive) ou de l'artifice des signes eux-mêmes (les emblèmes du pouvoir, le masque ou le costume). (109)



109



918b

le pouvoir comme mise en scène

L'espace qui sépare le protagoniste (qui, faut-il le remarquer, est dans ces scènes dépourvu de signes "culturels") et le représentant du pouvoir est souvent décrit en termes de la différence "humain" /vs/ "non-humain". Ainsi ce rapport estparfois visualisé dans le système descriptif de la /représentation/. Le personnage emblématique du pouvoir est caché derrière un **masque** ou est inclus dans un élément de surcadrage. On peut établir une échelle des degrés qui se déploient entre les pôles du "naturel" et de "l'artificiel". Chaque étape indique la perte graduelle du caractère humain et l'activation du trait non-humain jusqu'au moment où l'individu cède la place à sa représentation, jusqu'à ce qu'il se confonde avec l'artefact qui le substitue. Dans la séquence du défilé de mode ecclésiastique de *Roma* on se trouve devant la substitution graduelle - sous les traits du système descriptif de la / mode/ - de l'humain par le costume autonome, figure de l'automate ou de l'artifice pur. Lié à une impérieuse prétention d'immortalité, l'ostentation du pouvoir devient une danse macabre, un manifestation de la figure de l'enfer de Carnaval.



604

Si on regarde de plus près les manifestations imagières du représentant du pouvoir on remarque les variantes de ce processus de d'"artificialisation". Le personnage se cache derrière le **masque** opaque (*E la nave va*) ou derrière son substitut pictural figé, **le portrait** [(15)]. Trymalchio assiste tout le long de son festin, à l'élaboration d'un portrait géant (*Satyricon*), portrait qu'on retrouve (en absence de son modèle humain) dans *Amarcord, L'Epreuve d'orchestre, L'Interview* (le portrait du sultan dans un film fait à Cinecitta et dont le jeune Fellini est témoin), *La voce della luna* (l'affiche géante qui représente le visage de Da Vinci, posé sur la place publique) et *Roma* ou (avec la présence du modèle) dans *La Cité des femmes* (sous la forme d'une poupée-ballon qui représente la femme idéale). Un cas intermédiaire apparaît dans Casanova dans l'épisode de la cachette de l'ambassadeur voyeur derrière un tableau ou la figure de la cachette derrière le **voile** (la présence comme ombre chinoise du personnage dans *Juliette des esprits* et *8 1/2*) - le voile, comme on verra plus tard, est une autre figure symbolique du "dispositif" de représentation - ou derrière un surcadrage naturel (*Casanova*).

L'image caricaturale du représentant du pouvoir acquiert les proportions du **gai épouvantail**, des poupées géantes des processions de Carnaval. Le pouvoir est substituépar l'image de la mégalomanie de sa propre image. La campagne guerrière est représentée comme procession emblèmes, d'effigies et d'armes dans *Satyricon*. Dans *E la nave va* le motif du portrait revient comme **photographie** de groupe : immortalisation funèbre et figement statuaire des représentants du pouvoir dans l'image immobile. Comme on verra plus tard, le statuaire et le figement sont associés aux images de l'enfer de Carnaval. Le duc autrichien et sa suite posent pour le photographe et celui-ci, avec amusement, remarque que son grand-père avait vécu toute sa vie en posant pour des portraits. Dans *Amarcord* les figures du pouvoir officiel de la ville de campagne, au cours du rallie mussollinien, se ressemblent avec tout le sérieux pour l'immortelle photographie. Leur positionnement sur **l'échelle** définit l'image de la hiérarchie sociale, mais, ajout ironique fellinien, l'échelle - comme on le verra plus tard - est un élément traditionnel dans la représentation carnavalesque du monde qui subvertit cette hiérarchie prétentieuse ; la tentation de l'immortalité du Père, de la Loi

qui veut se figer en un simulacre à perpétuité, est d'une manière irrévérencieuse renversée par le Carnaval, issu d'un discours essentiellement féminin-maternel.

(604, 164, 344, 119)



818



817

Comme toute effigie du pouvoir - le roi de Carnaval - le portrait est une victime sacrificielle dans la mise en scène de la farce de Carnaval. La période de crise, le chaos rituel s'instaurent et **l'emblème de pouvoir** est détrônée. Dans *L'epreuve d'orchestre* les portraits des compositeurs, Bach, Mozart, sont souillés par des ordures ou la **lie** que les membres de l'orchestre jettent en signe de blâme et de révolte contre l'autorité contraignante [16]. L'image paterne de la Loi, du Pouvoir institutionnel trop contraignant, le modèle autoritaire et grave est substitué, d'une manière parodique, dans le même épisode, par la forme grotesque-phallique d'un géant métronome (installé à la place du chef d'orchestre). Il faut remarquer que le pouvoir ne s'oppose pas ici au héros (comme dans *Casanova*), mais à la foule, le **peuple** anonyme. Le Carnaval met face à face les protagonistes en conflit : l'autorité du pouvoir contraignant et la liberté insoumise et relative du peuple.

(802, 808)



808



802

Une autre image grotesque fellinienne est le **portrait de la star**. Celui-ci apparaît comme l'image du visage d'Elvis Presley imprimé sur le tricot d'une femme corpulente dans *L'Interview* [17]. Il s'agit de l'image grotesque médievale où le ventre devient un visage en soi - on voit cette image conçue d'une manière littérale dans la Casanova, dans la séquence du cirque, où un homme exhibe les grimaces d'un visage qui rit, peint sur son ventre.

Le pouvoir s'identifie - en annulant l'élément vivant, humain - avec l'immortalité figée du monumental. Le simulacre - le portrait peint ou photographié qui impose le réalisme de la reconnaissance, de l'obéissance au modèle - s'affiche en vue de l'éloge. Le Carnaval substitue le blâme à l'éloge et s'attaque même au fondement signalétique du pouvoir. En tant que générateur de textes parodiques, transgressifs, qui jouent sur la subversion du monologisme et de la littéralité du signe, le discours carnavalesque subvertit le discours réaliste, fondé sur la présomption de l'immédiateté du signe et du référent. Il s'attaque à la possibilité de reconnaissance évidente (trait

définitoire du réalisme, c'est-à-dire du culturel naturalisé, de la *doxa* ; une idéologie prêchant le réalisme, la transparence du signe, l'évidence du référent, l'adéquation au Réel et la stabilité immuable à "perpétuité" du pouvoir en place) [18].

L'univers fellinien est double. C'est un monde dissocié entre le domaine du sérieux dogmatique, radical, et le pôle du grotesque de Carnaval. L'univers des films de Fellini met en conflit deux champs sociaux, deux dimensions et deux perspectives sur le monde. L'univers du discours monologique se trouve confronté avec les valeurs de la corporalité de la foule. Parfois l'aspect transgressif "révolutionnaire" est représenté dans le film : à la fin de *Roma* la fête tourne au rassemblement qui dérange le pouvoir et dans *La voce della luna* le rassemblement de la population de la ville face à la lune "captive" devient une expression du mécontentement populaire qui crée le désarroi à l'institution immédiate du pouvoir [19]. L'aspect grave du monde est la cible de la satire, notamment sous ses manifestations institutionnelles : **l'Eglise** (l'école ecclésiastique, le Cardinal, le Pape, le moine), **l'Ecole** (lesprofesseurs, le directeur de l'école et le riche), les **figures historiques** (César, Mussolini, le duc autrichien), **l'armée** ou la **police** (les soldats et les carabinierri), la virilité affichée du **macho**, le mouvement **féministe, l'aristocratie, le banquier** ou **le producteur**. La dérision du sérieux se fait à la manière caractéristique du discours carnavalesque : par l'intrusion du bas corporel-matériel ressenti comme renversement du symbolisme "figé" d'un certain élément conventionnel : par exemple, le costume de nonne de Sylvia, le "sex-symbol" américain dans *La dolce vita* ou l'utilisation licencieuse du symbole de génération spirituelle (l'oreille dans *Amarcord*). L'antisérieux des images grotesques traduit l'attitude du "peuple". Le film s'associe aux valeurs de la foule libre, se manifestant sans entraves sur la place publique. L'éthos du geste dégradant est ambivalent ; le persiflage est aussi dégradation (détrônation de Carnaval), mais, en même temps, signifie une action de régénération tant qu'elle implique une dimension utopique. La raillerie et la caricature substituent la peur crées par les formes absolues du pouvoir (**l'Eglise, l'Armée, l'Histoire, l'Idéologie** du héros national, **l'Ecole**) par la liberté carnavalesque du corps, du bas matériel. Dans *Amarcord* la voix-off du narrateur parle de l'histoire du village et on entend les sons-off de raillerie. Dans le même film les enfants contemplent avec intérêt la statue du "héros de la patrie". A ce moment l'image emprunte la position subjective des enfants et fixe le dos de **l'ange** féminin qui tient entre ses bras le soldat anonyme. (144, 166)



144b



144a



166



166b

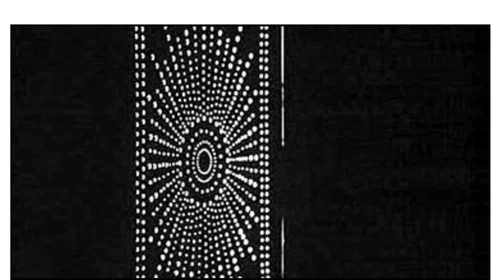
Figures du pouvoir

1319. *E la nave va*: la figure au second plan d'un personnage ressemblant Churchill sur le pont du navire.


1319

Figures de l'eglise

1322. *8 1/2*: la rosette du confessionnel.
1321. *Luci del varieta*: le generique.


1322



1321

L'autorite parodiee - le prelat automate

746. *L'Interview*: la figure de prelat a la television / variante du surcadrage au portrait geant au représentant au Pouvoir
355. *Roma*: la voix au Pape a la radio / l'identification du prelat avec le mecanique variante au costume a mobilite autonome du defile de mode de Roma / v. aussi 821

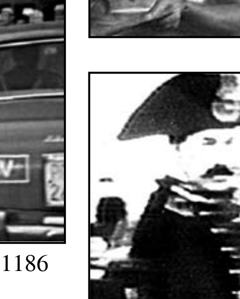

746


355


821

L'autorite parodiee - figures du pouvoir

361. *Roma*: deux carabinierri dans la Stazione Termini de Roma
362. *Roma*: deux carabinierri dans la Stazione Termini de Roma et un ouvrier au premier plan
362 b. *Roma*: soldats et nonnes a la gare de Rome
589. *E la nave va*: deux carabinierri sur la quai de depart
742. *Ginger et Fred*: un policier el les nains
1186. *Toby Dammit*: trois policiers sur la route de l'aeroport
1317. *Roma*: deux soldats en costumes autrichiens dans la gare de Rome. L'arrivee du protagoniste a Rome.



1186



1317



362 b



362 / 361

589



742

LA THANATOPRAXIE

“Une fois, en proie à je ne sais pas quelles idées de vengeance, j’inventai un suicide : avec un peu d’encre rouge volée dans le petit bureau de mon père, je me frotte le front et les mains, puis je me couche sur le plancher qui était froid à l’excès, tout au bas de notre escalier. Là, bien coi, sans respirer, je commence à attendre que quelqu’un surgisse et lance le premier cri d’horreur (...). Puis voila que la porte cochère s’ouvre, je sens que le bout d’une canne touche mon genou. C’était mon oncle qui, avec un visage totalement inexpressif, me lance du haut de son mètre quatre-vingts : <<Allez, lève-toi, crétin, et va te laver la figure ! >>. J’ai cru que j’allais mourir pour de bon tant ma rage était grande, tant j’étais mortifié : pendant des années, j’ai haï cet oncle intelligent et sans coeur”
(32-3)/(36-7)

“<<Casanova ***is life*** ! Il est vie. Casanova est la force, le courage, la confiance. ***He is the joy of living. Understand***, Feffy ? Pourquoi fais-tu de lui un zombie ?>> (...). Casanova enfermé dans le sac amniotique d’une mère prison, mère - Méditerranée - lagune - Venise, et d’une naissance continuellement remise, jamais advenue. <<Casanova, concluais-je à toute vitesse, n’est jamais né. C’est une non-vie que la sienne, ***understand*** ?>>”.
(164)/(190)



904

> “c’est l’archétype de la création qui se renouvelle, c’est-à-dire le passage du chaos au cosmos, de ce qui est indifférencié, confus, insaisissable à l’ordre, à savoir l’exprimé et l’accompli”. (163)/(188)

Sous chapitres

---

introduction / l’allégorie seconde / le renversement du roi pour rire / le supplément / le cérémonial funèbre / “mourir de rire” / l’enterrement joyeux / l’agon / l’agon de l’ornement / la guerre / le monde à l’envers / le mannequin / le travesti / la dive bouteille / l’enterrement grave / l’annonciation / le jeu / le figural /

---

introduction

Dans l’univers du discours carnavalesque un thème fondamental est **l’abolition des hiérarchies**, l’inversion, la “descente” de l’axe hiérarchique ou le renversement du haut et du bas.

> “Par contraste avec la fête officielle, le carnaval célèbre l’élibération temporaire de l’homme du pouvoir de la vérité dominante et de la structure sociale existante, l’annulation de toutes les relations, privilèges, normes ou interdictions hiérarchiques. Le carnaval était une réelle fête du temps, la fête du devenir, du changement et du renouvellement; hostile à l’éternisation, la clôture et la fin. Il regardait toujours vers un avenir ouvert à perpétuité. L’abolition des relations hiérarchiques sur toute la durée du carnaval était très importante (...). Pendant le carnaval, au contraire, tout le monde se considérait comme égal (...). L’élément utopique, idéal et la réalité se confondaient pour un temps dans la vision carnavalesque du monde, unique à sa manière” (Bakhtine 1974:12).

Un moment important dans le cérémonial carnavalesque est le :

> “renversement de l’échelle hiérarchique de bas en haut” : le bouffon est déclaré Roi, pendant la fête des fous on faisait élire un abbé, évêque ou archevêque de mascarade, et dans les églises situées sous la direction directe du Pape on procédait à l’élection d’un souverain pontife de la même catégorie” (Bakhtine 1974:385).

Cette élection était associée à l’image de la détrônation de mascarade (“la tradition d’élire des rois éphémères - rois pour rire - était très répandue en France, où presque toute fête avait son Roi et sa Reine”, Bakhtine 1982:272) et par le renversement de l’ordre topographique (“**le renversement des choses, le bas et le haut,** la descente de ce qui est élevé et ancien, clos et fini, dans l’enfer de la matière et du corps, dans la mort et la renaissance” Bakhtine 1982:381) (Ayala & Boiteux 1988:85).

> “Toutes ces images topographiques essaient de fixer le moment de la transition et de la succession - de la succession des deux pouvoirs et des deux vérités, un dans l’agonie et l’autre en train de naître” (Bakhtine 1982) “Dans ce système le ***bouffon est Roi***. Il est élu par toute la population, et ensuite la population, la même, le prend comme cible de dérision, le blâme et le bat quand le moment de son règne a pris fin, de la même manière qu’elle blâme, donne des coups, brûle ou noie le pantin de l’année passée (“le gai épouvantail”)” Bakhtine 1982) (v. aussi Ayala & Boiteux 1988:165)

Le **jugement** de Carnaval occupe une place importante dans les festivités joyeuses felliniennes [1] . Il est un système descriptif utilisé pour concevoir les rencontres du protagoniste avec différentes instances du pouvoir. Snaporaz va affronter en tant qu’inculpé la cour d’assises féministe (*La cité des femmes*) ; le père de Tita sera la victime innocente d’un interrogatoire fasciste (*Amarcord*) ; Casanova sera expulsé sansappel de Venise par la cour de l’Inquisition (*Casanova*) ; Guido, enfant, sera confronté au jugement

moralisant de l'école-église et, en tant qu'adulte, aux approches insistantes des journalistes (*8 1/2*) et, en fin de compte, Fellini sera interviewé plusieurs fois dans *Les Clowns, L'Interview* et *Roma.*
(66, 776, 151, 330, 410)



66



776



410



1196



330



1324



1323

l'allégorie seconde

Un film comme *E la nave va* met en place les coordonnées d'une hiérarchie sociale qui reprend la **structure tertiaire du monde** des mystères médiévaux (ciel, terre, enfer) où la "vision verticale de l'univers (haut / centre / bas) transposée horizontalement sur la scène (ciel / terre / enfer)" (Ayala & Boiteux 1988 : 175). On verra plus loin que le diable ambivalent des mystères (représenté comme Fol ou Bouffon) (Ayala & Boiteux 1988 : 175) sera remplacé à l'époque moderne par le clown.

Selon les paliers du navire, ce monde contient diverses classes sociales : le Grand duc de Herzog, le capitaine du navire, la cour du duc (les ministres, le général, les officiers et les membres de sa police secrète), les aristocrates, les artistes, le journaliste, les matelots, les réfugiés serbes, les garçons et le maître d'hôtel, les serveuses, les cuisiniers et les mécaniciens de la salle des machines. Ce monde, où les différents "niveaux" sont formés selon le critère de l'accessibilité au pouvoir et à la gloire, se trouve, à la fin du film, renversé sous la pression de l'utopique "ce qui aurait été si". Ainsi, d'une part, dans la fin présentée comme réelle, le duc de Herzog s'embarque sur le navire de guerre autrichien qui va couler suite à l'"acte de guerre" commis par un jeune homme qui jette une bombe artisanale à l'intérieur du navire. D'autre part, dans la fin du film présentée comme fictive, les artistes rassemblés sur le pont du bateau combattent à leur façon le fait qu'ils ne se sont pasopposés à rendre les réfugiés serbes comme prisonniers de guerre aux autorités impériales. Par l'intermédiaire du pouvoir de la musique ils font couler l'emblème de la force guerrière - le navire autrichien dont le nom, comme on l'a vu au premier chapitre, est inscrit en russe (l'ennemi symbolique pour une époque entière). ◆

L'hypostase idéale de l'histoire nous offre l'image de **l'utopie** de l'harmonie universelle où les valeurs de l'art sont capables d'abolir et de substituer l'autorité tyrannique, militaire. L'image de l'égalité universelle, de l'"age d'or", est intentionnellement et d'une manière explicite présentée comme image fictionnelle, comme fantasme du désir de l'auteur.

La caméra, dans un long mouvement de travelling arrière, quitte la diégèse (le bateau) et entre dans l'espace de la création (le studio). Fellini n'arrête pas le mouvement ici. Dans cet espace second s'insère un nouveau espace fictionnel, comme si la diégèse du "studio qui produit la diégèse bateau" serait, à son tour, le produit de la " diégèse bateau". Le film soutient l'idée d'une imbrication narrative auto-récursive. Orlando parait être, au début, un narrateur diégètique, mais, à la fin du film, il s'avère être un narrateur hors diégèse qui produit la diégèse seconde du studio cinématographique, c'est-à-dire celle qui crée le personnage Orlando. On voit ici une mise en scène du principe "polyphonique" bakhtinien ou, en d'autres termes, du dialogue (*hétéroglossia*) où de divers discours sont mis dans un combat réciproque qui fait surgir le texte du roman. L'interpénétration réciproque des "points de vue", la superposition d'une instance narrative diégètique et d'une instance narrative extradiégètique responsables du récit - fait qui met en crise la distinction de "profondeur" de l'information narrative ("objective" /vs/ "subjective") (v. Bordwell 1986:94-95) - représente la mise en scène comme figure cinématographique d'un élément thématique carnavalesque : le combat (*les agones*). On va reprendre l'analyse des occurrencesthématiques des "agones" plus tard et on verra la relation avec ses transformations en figure du discours filmique.

Dans cet épisode de renversement utopique de la situation "figée" du pouvoir on se trouve devant la mise en scène du mécanisme de sens des expressions contrefactuelles, d'une représentation allégorique de la fiction. Cette représentation, par un nouveau tour, est à son tour sujette a une attitude ironique, inclue dans une nouvelle allégorie. En fait la structure sociale est renversée dans le monde utopique du discours de Carnaval qui, à son tour est pris en dérision, par un second discours (lui même carnavalesque), mais un discours qui ne peut plus se faire d'illusions. Il faut attirer l'attention sur le fait que ce discours second reste toujours équivoque car bien qu'il ne se fasse plus d'illusions, il se laisse néanmoins emporter par les illusions qu'il démasque, par la renonciation consciente à l'attitude critique. D'où

la présence d'un certain côté tragique née de cette perpétuelle oscillation entre l'interdiction de l'illusion (démasqué comme mystification) et la nostalgie (le désir) du monde "merveilleux" de la fiction. On retrouvera ce clivage comme stratégie textuelle spécifique pour d'autres films qui seront appelés postmodernes ; des films qui démasquent la fictionnalité à travers un discours inévitablement fictionnel (et conscient de ce fait) et qui, par conséquent, se permettent de surcroît un libre jeu avec le merveilleux, voire même le kitsch comme, par exemple, *Brazil* (1985) de Terry Gilliam ou dans *The Playe*r (1992) de Robert Altman.

Les connexions de cette stratégie, où l'univers fictionnel est ressenti comme un continu autorécursif qui s'autogénère, sont multiples au niveau de l'oeuvre fellinienne. Elle est soit une métaphore qui nous rappelle le symbole alchimique du dragon - entité ambivalente, figure du discours féminin (du désir), le serpent qui se crée et se détruit (*ouroboros*), le serpent mercurial ou épiphanie de la matière première, "qui se dévore, se féconde, se procrée, se tue et se ressuscite lui-même" (Jung) - soit un des schémas préférentiels de la fiction postmoderne.

le renversement du roi pour rire

Une analyse d'un fragment de *Les Clowns* peut aider notre investigation au sujet des articulations du scénario du **détrônement bouffon** dans les films de Fellini.

Le récit du film - organisé comme documentaire et reportage qui décrit la situation contemporaine du clown - annonce et prépare l'épisode final qui va représenter le cérémonial de **l'enterrement du clown**. Il s'agit du résultat, dans le schéma préférentiel du Carnaval, du procès qui va définir le sort du condamné, c'est-à-dire le "bûcher pour le condamné, qui est finalement jeté dans le fleuve" (Ayala & Boiteux 1988 : 74). Le spectacle final est une mise en scène du cortège funèbre, un jeu symbolique avec l'épouvantail de la mort - l'enterrement de la Sardine -

> "une outre de vin déguisée en pantin qui tient en sa bouche une sardine", "La sardine est inhumée dans une profonde sépulture, à l'intérieur d'une boite de nougat. Le pantin est brûlé dans un feu de joie et le vin de l'outre est bu dans l'allégresse générale. A la lumière des flambeaux, symbole du nouveau temps qui s'ouvre, ne reste que la gigantesque figure en carton d'une vielle femme, portée sur sept maigres jambes : dame Quarème" (Ayala & Boiteux 1989 : 151).

Au fur et à mesure que le film se déroule, la tonalité nostalgique acquiert plus d'ampleur - on remarque de plus en plus le fait que le clown (comme rôle) disparaît et qu'il vieillit (comme personne qui joue ce rôle). Le récit suit la destinée de quelques vieux clowns (Jan Hancke - trouvé par l'équipe de Fellini dans un asile - ; un clown espagnol ; Père Loriot ou Bario) [2] et la recherche de l'image d'un ancien clown : Rhum. La tristesse nostalgique, le regret pour quelque chose de perdu irrémédiablement aboutit à son climax dans l'atmosphère lugubre des studios de la cinémathèque française et pendant l'essai qui a lieu là, échoué, de récupérer l'image originaire du clown Rhum. Les archives, les couloirs du bâtiment des studios de la télévision française où se trouve une orgue d'où émane une musique triste sont des éléments qui appartiennent au topos du monde infernal, au motif de la **descente aux enfers**.: la *nekyia*. Selon ce schéma le trajet du documentariste perdu dans ce labyrinthe représente la recherche d'un ancêtre. (657, 683)



657



683

Il s'agit de la **quête** d'une image, c'est-à-dire la figure (mythique) originaire, le moment initial qui fait naître les générations successives de protagonistes comiques. Une femme agacée va projeter pour Fellini un court métrage, en fait un fragment (issu de l'archive, archéologie visuelle enfouie dans un columbarium cinématographique d'où on peut "ressusciter", comme image muette, les défunts) où apparaît l'image du clown. L'image projetée à l'écran ne permet pas la récupération d'une histoire, d'une signification : les gestes des protagonistes sont déformés, les traces visuelles sont "illisibles" ; elles n'ont pas une signification précise et une tonalité claire (comédie ou tragédie). Le court-métrage est un fragment qui représente une pantomime (le terme de mimodrame serait peut-être plus approprié) obscure. Fellini a devant lui une actualisation de la figure du **geste obscur** réalisé dans le système descriptif de la /cinématographie/, de la projection du film (forme d'existence théâtrale, "esthétique", du cérémonial de Carnaval). En fin de compte la figure originaire devient une trace illisible, le moment initial se cache, il glisse derrière l'écran, devient cryptogramme et nie l'accès de la compréhension.

(664)



664

le supplément

Il faut remarquer que Fellini, en 1990, va utiliser le même procédé dans un autre **faux documentaire** : *Fellini au panier* [(3)] . Le metteur en scène construit, comme d'habitude,un amalgame cinématographique issu de la répétition de quelques figures déjà utilisées dans d'autres de ses films de fiction. Le prétexte du documentaire est, cette fois, la découverte des fragments-chutes qui n'ont pas trouvé leur place au moment du montage final des films : *Amarcord, I Vitelloni, Casanova et Cabiria*. Fellini répète la scène de la salle de projection de *Les Clowns* à la différence qu'il mène sa fouille devant l'écran de la table de montage. L'investigation des fragments "perdus" des films réalisés se poursuit sous la forme de l'interview avec un ami (l**a rencontre avec un ami** de longue date est un des motifs souvent mis en oeuvre dans les "descentes infernales" felliniennes). Une jeune assistante aide les protagonistes à trouver les fragments et sans cesse fait des commentaires libres sur les images projetées. Ses commentaires jouent le rôle de consigne de lecture pour les épisodes repris [(4)]. Les chutes extraites *d'Amarcord, Casanova* et de *Les Nuits de Cabiria* sont des fragments greffés hors de leur contexte initial, des textes autonomes (chacun est une suite narrative cohérente), mais représentent également des bribes qui représentent l'esquisse d'un geste (surtout les moments prélevés de *Casanova*). Il n'y a pas de révélations sensationnelles, mais au contraire le sentiment d'un manque dû à la frustration de l'attente d'une découverte illuminatrice. Les fragments ne dévoilent rien sur les films originaires, mais, au contraire, voilent ; l'accumulation des images ne fait que produire un nouveau discours : les anecdotes que Fellini raconte à partir de ces fragments. Le supplément explicatif ne fait que continuer le contexte initial, mais, inscrit d'une manière essentielle dans la logique de l'écriture, il n'appartient ni tout à fait au contexte initial (il s'agit des chutes), ni d'une manière intégrale - sans restes - à un nouveau texte ; ni intérieur, ni extérieur. L'originaire s'avère ne pas être le bout du voyage, mais une autre étape dans la prolifération des discours. La prolifération des signes est située sous le signe du **discours de la femme** qui préside le cérémonial de résurrection textuelle. Le film s'avère être plutôt une farce féminine dont les

victimes sont le protagoniste (Fellini) en quête dialogique et son ami [(5)].

Ce documentaire cite (explicitement) les films de Fellini et, en même temps, est en soi un amalgame de citations (implicites) des films de Fellini. Il est en soi un nouveau film conçu à partir de l'imbrication nouvelle des topoi du discours du metteur en scène italien. Le film pose le problème de son fonctionnement, car il peut être utilisé avec efficacité comme documentaire et autant comme fiction. Le fait que les anecdotes et les fragments visuels soient inédits active une lecture documentarisante qui est immédiatement contredite par le constat que la "recherche" est le résultat d'une mise en scène, d'une manipulation : la femme tient des propos libres sans rapport avec la convention du documentaire, les fragments qui n'ont pas trouvé leur place dans les films cités sont des séquences "bien montées" et la mise en scène est une mise en abîme des films felliniens. En fin de compte le spectateur hésite entre deux interprétations au même titre de motivation.

le cérémonial funèbre

Pour revenir à notre propos on remarque que *Les Clowns* est ordonné sous la forme de la figure carnavalesque du **cérémonial funèbre**, de la descente infernale, la mort et la naissance de pantomime. Le film est une expansion de la figure de la **noce cosmique** et de **l'enterrement burlesque** sur le motif carnavalesque de la **rencontre avec les défunts** ou

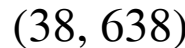
> "les danses souterraines des morts dans les champs infernaux" - des topos qui mêlent le rire et la mort. Le roi de Carnaval est un "monarque de dérision dont le règne éphémère se termine le soir, sur le bûcher" (Ayala & Boiteux 1988:85).

On précise dans l'ouvrage que la mort rituelle et les funérailles se retrouvent dans presque toutes les fêtes du cycle agraire où "la représentation de la douleur simulée tourne à la parodie, à la farce et se termine dans l'allégresse" (Ayala &Boiteux 1988 : 165), où le monde n'est donné à l'homme que s'il lui est révélé deux fois, par le sublime et par le grotesque. (75)



38

Le motif infernal apparaît souvent dans le film. L'enfant, au début du film, voit par la fenêtre, la nuit, l'agencement d'une tente de cirque sous la lumière d'un feu spectral ; un feu infernal. La séquence suivante représente l'enfant qui pénètre dans l'espace qui se trouve sous la coupole de cette tente - espace **matrice-enfer** - à travers une fente (qui sera reprise au niveau de la composition de la mise en scène dans la séquence de la sortie de l'église pendant le cérémonial de l'enterrement de la mère - *Amarcord* - et à l'entrée dans le labyrinthe où Encolpio va affronter le masque du minotaure - *Satyricon* -).


(38, 638)



638

Pendant le spectacle de cirque auquel l'enfant assiste il y a un court épisode qui représente "un miracle oriental" : le fakir Burmah est enterré au milieu de l'arène à une profondeur d'un mètre et demi où il va rester "sans manger, boire et respirer quarante jours" (l'épisode n'a plus de suite et il n'y aucun commentaire sur le sort du derviche).

En effet la présence de cet épisode, tel qu'il est, ne fait qu'ouvrir des pistes de lecture : le renforcement du système descriptif du spectaculaire de /cirque/, la thématisation d'un /cérémonial funèbre/ (structure narrative qui comporte l'action d'enterrement, d'engouffrement dans les entrailles de la terre, l'absence des valeurs de la vie - fonction du carême - et l'envoi vers le geste de la résurrection après quarante jours), l'introduction du spectaculaire de l'/exotisme oriental/ (dont est friand le discours carnavalesque traditionnel).

(626)

Ce qui nous intéresse dans ce film est le rapprochement entre le système descriptif du /cirque/ et l'/espace infernal/. Les studios de la télévision française, d'une part confirment les métonymes de l'espace infernal et d'autre part détaillent le scénario. Le studio de projection devient leréceptacle de la rencontre du protagoniste (en l'occurrence, Fellini) avec l'ancêtre, c'est-à-dire, dans le système descriptif du film, le clown défunt, disparu (Rhum).



626

Divers effets de sens apparaissent à cet endroit du film. La **rencontre infernale** renvoie a un modèle mythique, un topos initiatique qui appartient également à un paradigme littéraire grave (par exemple à la suite intertextuelle : Homère, Lucien, Virgile, Dante, Colonna, Cervantes), mais aussi à une suite parodique, "renversée" ; par exemple le projet rabelaisien qui situait "la recherche de l'enfer et la descente de Panurge aux Enfers (le sujet de Dante présent, au mode comique et situé au centre du roman") (Bakhtine 1974 : 91). Ce scénario ressuscite les utopies de l'enfer et aide à l'identification métaphorique entre le protagoniste (l'artiste) - ici désigné comme étant aussi l'auteur du film - et ancêtre, c'est-à-dire un originaire spectaculaire, le clown.

. (752)



752



752b

Le schéma de **l'identité artiste-clown** se répète dans *Casanova, La dolce vita* (Marcelo et le clown dans la séquence du cabaret), *E la nave va* (Orlando), *La Cité des femmes* (Snaporaz et Cazzone), *Ginger et Fred* (Pipo et Amelia - où le nom de Pipo renvoie au titre du film vu par Fellini dans *Les Clowns* : "Pipo et Rhum") ou dans *L'Interview* (Fellini, le jeune comédien, Mastroianni). Finalement l'art du film s'identifie au dispositif résurrectionnel de la photographie et avec le schéma de la rencontre infernale ; il est le moment de rencontre avec le modèle féminin idéal (événement explicitement figuré dans *E la nave va* dans l'épisode de la projection des images de l'artiste défunte). En fin de compte l'art du film, l'image du film s'identifie - selon un projet barthesien d'approche fonctionnelle entre théâtre (culte des morts) et la photographie (Barthes, 1979) - à une *thanatopraxie*.

La séquence finale de *Les Clowns* (annoncée par l'intrusion graduelle de la vieillesse, de la décrépitude, de l'oubli et de la mort) représente le moment climatique de renversement. L'épisode exprime explicitement la question dela disparition

du clown. La réponse à la question : “où est passé de nos jours le clown ?” est une pantomime du cérémonial funèbre de l’enterrement et la renaissance burlesque de celui-ci.

L’épisode est réparti en deux moments qui mettent chacun en scène la figure de la mort et de la renaissance : (a) une fois dans le registre comique (gai) et (b) une fois dans le registre grave (sérieux).

“mourir de rire”

La *thanatopraxie* supposée par le discours carnavalesque comprend un mélange ambivalent entre des sentiments contraires et s’actualise linguistiquement dans l’expression **“mourir de rire”**. On reconnaît la présence générale des sentiments d’allégresse et de désespoir devant la mort du Carnaval (Ayala & Boiteux 1988 : 86). Une femme raconte pendant un repas des anecdotes gaies sur un clown. Le **festin**, topos carnavalesque, réunit à titre égal l’équipe de Fellini, les machinistes, les artistes du cirque, Anita Eckberg et le directeur du cirque. La femme soutient que ce personnage réussissait l’exploit de faire mourir de rire ses spectateurs ; la mort et le rire sont ainsi associés. Un remake documentaire de film muet nous présente celui qui, dans les années 1900, a crée le personnage d’Auguste, une figure fameuse du clown traditionnel, Jim Guillon, qui, ivrogne de nature, se trouvait dans un hôpital de soeurs d’où il s’est enfui au cirque pour voir un numéro interprété par deux autres fameux clowns, “Footit et Chocolat”. L’épisode nous présente le personnage d’August qui, littéralement, meurt de rire devant le comique du spectacle. Cette praxie carnavalesque associe la gaieté et la mort, la transgression de la mort par la gaieté ; elle associe les contraires en des mélanges paradoxaux qui ressemblent aux enterrements faits avec des ornements de noces - la **mort-noce** [(6)] .

(641)



641

l’enterrement joyeux

La mort et la résurrection de pantomime qui apparaissent dans le cérémonial de **l’enterrement du clown** dans un spectacle de cirque sont un véritable catalogue des motifs de Carnaval. On va les analyser dans les chapitres qui suivent [(7)].



752

v. les clowns

l’agon

La séquence introduit la rhétorique de la licence de Carnaval - “la tradition de la dérision des empereurs et des chefs de troupes pendant la procession triomphale” - et représente la figure du **nécrologue “à l’envers”** : le discours funèbre qui contredit la convention de l’apologue déclamé pour célébrer l’honneur du défunt. On retrouve ce rituel dans maintes manifestations carnavalesques qui mélangent le scénario de l’/enterrement/ avec le schéma du **“monde à l’envers”** ; un testament burlesque suivi d’une résurrection (Ayala & Boiteux 1988 : 85) sur le modèle des testaments de François Villon. Le clown qui fait ce nécrologue profère une série d’invectives, des affirmations déshonorantes et dégradantes au sujet de celui qui ne se trouve plus parmi les vivants. Son discours

est une liste d'invectives. La fonction du blâme s'associe au rituel traditionnel du detrônement, le principe général de la transgression et de la déstabilisation des conventions instituées.

> "Les jurons mettent en lumière l'autre face de la personne blâmée, son visage authentique, ils lui dérobent les ornements et le masque ; ils marquent le detrônement du roi" , " le blâme et l'éloge sont les deux aspects du même monde bi-corporel. Le juron exprime la vérité au sujet de l'ancienne autorité, du monde en agonie, et il est encadré dans le système rabelaisien d'images, s'associant avec les coups et les travestis de carnaval" (Bakhtine 1974)

Le **blâme comique** invertit la relation tragique envers l'originaire du spectaculaire et propose une renaissance burlesque, réalisée par le concret de la vie immédiate. Il génère une déstabilisation agonique du monde et donne naissance aux images des coups et des combats. Par conséquent l'épisode est une agitation chaotique. Les clowns se querellent et coups, gifles et farces s'éparpillent dans toutes les directions. Le cérémonial funèbre se transforme dans un processus de crise, une "guerre" mimée [(8)] (i.e. "les violences entre des couples et des masques") qui permet l'instauration d'une agressivité libre, un désordre violent, chaotique qui conquiert la totalité de l'espace de jeu. Le carnavalesque donne naissance, pendant ces moments, à une agonie généralisée. L'agonie désigne ici l'état de violence sans entraves, le dynamisme du combat (un rappel possible au conflit cosmogonique initial). L'élément qui opère la célébration d'un état en plein devenir du monde - **l'agon** - est le principe "du concours" disséminé dans la totalité de la vie festive [(9)] .

(635, 634)

L'agon sert de fondement pour la compréhension du monde comme entropisme ou extase, mais aussi annonce la période qui précède la mort, le déclin, l'angoisse. Le principe dynamique, mobilisateur du monde est, dans la "philosophie" grotesque, l'action de la confrontation, du concours et du combat ; en dernière instance l'agon est le moteur de l'histoire.

Le Carnaval est le théâtre de "débats" et des "disputes" ; il est Le Combat de Carnaval et de Carême (Brueghel l'Ancien, 1559) ou le combat de boue entre les "noirs" et les "pailhasses" (blancs) le Mercredi des Cendres à Cournonterral (Camberoque) .



922

Ces combats prendront souvent la forme de la **farce** faite à une victime rituelle : le fou ou le clown.



635



634

Pour René, Girard la violence fonde la fête elle-même. L'espace festif vérifie et renouvelle "l'ordre culturel en répétant l'expérience fondatrice, en reproduisant une origine qui est perçue comme la source de toute vitalité et de toute fécondité" (1987 : 181). Ainsi la fête proprement dite n'est qu'une "préparation au sacrifice qui marque à la fois son paroxysme et sa conclusion"(idem. : 180), mais elle est aussi une "imitation de la crise sacrificielle" (idem. : 147-8). Girard continue et généralise : "la fête et le sacrifice ne font, en définitive, qu'un seul et même rite (idem. : 287) et la fête, tous les autres rites et la tragédie grecque ne sont d'abord qu'une "représentation de la crise sacrificielle et de la violence fondatrice (idem. : 248). Toujours pour Girard la violence transportée dans l'ordre rituel, créatif et protecteur se substitue "au cercle vicieux de la violence réciproque, totalement destructrice" ; l'existence serait impossible sans victime émissaire - "si au-delà d'un certain paroxysme, la violence ne se résolvait pas en ordre culturel" (idem. :215) [10] . La fonction sociale de la fête et du sacrifice est de construire, par son caractère collectif, une unanimité. Elle empêche la violence d'apparaître sous son aspect purement destructif (Girard idem : 289-90). Cette unanimité de la collectivité se fait par l'annulation des différences où, tout comme dans l'ordre sacré, "les différences ne sont effacées et abolies que parce qu'elles sont toutes présentes à l'état mélangé, sous une forme chaotique. Appartenir au sacré, c'est participer à cette monstruosité" (idem. : 421-2). On pense que les propos de Girard soutiennent les opinions de Bakhtine : le Carnaval dissolut les différences et ainsi, d'une part, forme une unanimité collective qui évite l'éclatement de la société dans ses différences quotidiennes - source de violence néfaste -, et, d'autre part, produit l'ordre du sacré. Le Carnaval incite la violence et la dissolution des différences afin de restaurer, par ce geste même, "l'unanimité fondatrice, restaurant du même coup quelque système fortement différencié" (idem. : 276) (v. au même sujet supra chapitre 1 Le non-sérieux ou l'autorité parodiée / l'aspect politique conservateur).

Le monde de Fellini comprend une suite ininterrompue d'individus qui se querellent, se blâment, se trompent ou s'affrontent sur le modale des clowns. Cette agonie généralisée comprend l'espace intime du couple ou des amants, la famille, l'école, la rue, la place publique, la politique, le combat armé (la guerre). La querelle et le mot crié, jeté avec violence devant le visage de l'autre, le mot passionnel, impliqué dans l'actephatique du couple blâme-éloge devient ainsi un des protagonistes du drame fellinien.

(1185, 103, 364, 449, 816)



1185

103

364

Un état agonique similaire a lieu dans *L'Epreuve d'orchestre* où, avant l'"explosion" finale et les accords de musique classique, les instrumentistes transforment la salle de répétitions en une vaste arène de combats, querelles, violences, farces, excès sexuels, licences de langage, blâmes, jurons et toute sorte de dégradations - une image de

l'enfer qui précède le paroxysme et ouvre la voie vers la phase créative. On associe le film au schéma carnavalesque de la **résurrection par la musique** (Ayala & Boiteux 1988 : 86). On cite la présence fréquente des musiciens dans le cortège de Carnaval - le <<train des Mages>> (avec chaudron et flûte) (1988:15). Il faut lier, on pense, ce topos non seulement avec le motif de l'harmonie du monde (dieu musicien) - l'intertexte littéraire -, mais aussi avec les fréquentes apparitions des musiciens et de l'orchestre ambulant dans les scènes de foule des films de Fellini - l'intertexte fellinien : *Les Tentations de docteur Antoine, Ginger et Fred, La strada, L'Interview*).



816



923

Dans la société traditionnelle le principe agonique est actualisé dans les formes institutionnelles des luttes de gladiateurs, du pugilisme, du tournoi ; le Carnaval connaît les formes d'action du combat (les jeux publics) de l'agora ou les formes discursives du concours verbal (la polémique du forum ou l'oristique de l'agora) ainsi que les concours verbaux conviviaux. Le cirque, actualisation institutionnelle du Carnaval et dépôt des topoi du Carnaval, garde ce principe sous la forme du combat en arène -



449

soit conçu comme combat entre humains (lutte libre ou pugilisme), soit imaginé comme combat entre l'homme et l'animal (la formule mythique du combat avec le monstre, mythe fondateur). Fellini situe explicitement le combat dans le contexte du cirque. On trouve dans *Les Clowns* le combat entre Mathilde (la femme gladiateur) et un homme. La même figure se retrouve dans *Casanova* - comme combatentre le principe féminin et masculin - ou dans *La Cité des femmes* (la confrontation des hommes avec la "femme idéale" a lieu dans une arène de boxe). Dans *Roma* le pugilisme a lieu dans la place publique pendant une fête. Le combat avec l'animal, la bête, est présent, dans *Les Clowns*, dans le contexte du cirque, comme **dressage** d'animaux. L'animal dompté est associé ici avec la féminité par la contiguïté de la figure d'Anita Eckberg et d'un tigre. Le dressage se constitue en système descriptif issu des rites fertilisants des Lupercales ou des combats entre les hommes et les bêtes de la Rome impériale (Renevey 1977 : 25) et revient sous la forme de la domestication de la féminité dans 8 1/2 ou dans *La dolce vita* (dans la séquence du cabaret où les danseuses sont travesties en tigres).

l'agon de l'ornement



1171

Le concours et l'affrontement agonique prennent quelquefois la forme du **concours d'élégance** et d'ornement (Kayasa) [11]. Ainsi, le principe agonique donne naissance à **l'artifice**, le spectacle de l'ornementation, la mode, le "look". Dans *Les Clowns* une des séquences suit la querelle des "spécialistes" réunis autour d'une table à un festin sur le sujet des costumes du "clown blanc". (L'épisode réunit trois motifs de Carnaval : **l'agone**, le **festin** et **l'artifice** ornemental). Une partie des convives soutient que ceux qui ont fabriqué les costumes des clowns au tout début ont été les femmes des interprètes et l'autre partie soutient que de fameux couturiers ont créé les costumes riches, triomphaux et ostentatoires du "clown blanc".

(630, 629)



630



629

Cette séquence nous montre un **dialogue entre les arts** (fait dans le film en italien et français afin d'introduire le principe du dialogisme entre langages différents, la *hétéroglossia*). Il s'agit d'une joute verbale qui a lieu entre l'art "bas", celui de la communauté populaire (les créateurs sont les femmes cotidiennes) et l'art "haut" (le créateurs sont les spécialistes raffinés d'un art élitaire, académique, institutionnel et de haute réputation). Après ce préambule suit une scène qui représente les clowns qui, dans arène du cirque, font un défilé de mode. La présentation de mode à un dénouement évident : les clowns s'ordonnent en deux champs qui s'affrontent, se blâment, se menacent et se frappent.

la guerre

Le combat devient **guerre**, mimée ou non (*Satyricon*). Dans *E la nave va* le conflit acquiert les proportions de l'univers diégètique et prend la forme du contact violent entre le navire où se trouvent les italiens (les artistes et les bourgeois) et les serbes (les réfugiés ou la masse populaire anonyme) et le bâtiment de guerre autrichien [12]. Le chaos de la guerre va précéder l'accalmie de la création ; après l'écoulement du navire la caméra filme l'"univers artificiel" et le studio de tournage afin de retourner dans le monde fictif.

le monde à l'envers

Dans le contexte du nécrologue parodique de *Les Clowns* le blâme a comme effet l'activation de la logique de **l'envers**. Le langage carnavalesque, transgressif :

> "est caractérisé surtout par la logique originelle de <<l'envers>>, du contraire, des valeurs renversées, la logique des incessantes alternances du niveau haut et du bas (la roue), du visage et du dos, les différents genres de parodies, travestis, dérisions, profanations et de détrônations bouffonnes", "L'orientation descendante caractérise aussi toutes les formes de gaieté populaire du réalisme grotesque. En bas, à l'envers, de haut en bas - voilà la direction de mouvement de toutes ces formes. Elles mettent à bas, renversent, mettent la tête en bas, remplacent le haut par le bas, le dos au lieu du visage, aus-

sidans le sens littéral de l'espace et aussi dans le sens métaphorique du terme", "les coups, les combats, les jurons et les blâmes, la dégradation et l'inhumation se reflètent aussi dans le mouvement de détrônation carnavalesque, liée aux coups et aux injures. Le bouffon porte toutes les enseignes royales à l'envers, déplacées de haut en bas, il est le roi d'un monde <<à l'envers>> (Bakhtine 1974) [(13)]

La logique du fou prend en charge cette agglomération humaine. Un clown plante un clou, n'arrive pas à viser avec son marteau correctement le clou, mais réussit à écraser les doigts de celui qui le tient. Par conséquent la victime rit, s'amuse sur le compte de la maladresse de l'autre et montre ses doigts enflés en témoignage de l'inhabilité de l'autre. Le nécrologue à l'envers est suivi par la substitution du visage avec le dos, le renversement typique du Carnaval. Le chef d'orchestre met la partition et une bougie sur un pupitre formé par le dos et les jambes d'un clown assis sur la tête (une figure souvent utilisée dans l'iconologie du carnaval : le **"pet en gueule"**).



621

Le cocher du corbillard se querelle avec un des ânes (animal traditionnel qui est en fait le résultat de deux hommes travestis) qui ne veut plus travailler et, comme signe de colère lui montre le dos - suivi par le "pet" d'une trompette. Les charpentiers qui font le cercueil du défunt clown mangent et boivent pendant ce travail. On les retrouvera plus tard, dans *L'Interview*, cachés derrière un éléphant en carton en train de manger pendant le tournage du film en studio. En fait ils transforment le travail en un loisir, un **festin**. De même chez Rabelais la bataille et la guerre prenaient des aspects culinaires et arrivaient à n'être qu'un gigantesque festin. Ici les funérailles deviennent une apologie de la vie ; vie du corps matériel, grotesque.

(621, 295)



295

le mannequin

Le clown défunt est un paillasson, un **mannequin**. Il représente un emblème, une forme métaphorique qui active lalecture allégorique du film fellinien. Au niveau littéral le mannequin renvoie au pantin (l'épouvantail gai) qui représente l'hiver (*Amarcord*), la femme mariée (*La Cité des femmes*) ou les pantins du Carnaval de Venise (*Casanova*). Au niveau métaphorique le pantin représente la figure symbolique du clown, l'équivalent de l'artiste - modalité cinématographique de parodier l'acte artistique.

(622)



622

le travesti

Le topos du **travesti** se dissémine dans l'assemblée. La veuve et les bêtes de travail sont des hommes travestis. Les valeurs de la vie corporelle sont constamment activées : la sexualité, l'appétit insatiable et la soif sont les signes de la

vie. La veuve pleure, mais, en regardant un miroir, ne peut pas s'empêcher de remarquer avec surprise que le noir qu'elle porte met en valeur les formes attirantes de son corps (un renvoi au topos de la "**veuve d'Ephèse**", scénario carnavalesque qui est d'ailleurs mis en scène dans *Satyricon*). Les ouvriers transforment le travail en fête et un clown asperge tout le monde avec une gigantesque bouteille de champagne.

la dive bouteille

L'enterrement est une farce, un renversement burlesque. La mort est, en fait, le passage vers la (re)naissance et la poursuite des valeurs de la joie de vivre. Dans une gerbe de confettis (symbole de la fête du Nouvel An), précédée par la **ronde** infernale de la troupe des comédiens, machinistes et membres de l'équipe de tournage autour et dans le **feu et l'eau** (apportée par le pompiers qui s'empressent d'empêcher le plus vite possible l'extinction du feu) le clown défunt renaît à califourchon sur une bouteille géante et ensuite il s'élance dans les airs [14]. La bouteille est ici un rappel évident du topos de la "**dive bouteille**".



633

Cette image explicite les allusions disséminées tout le long du film à la boisson et à l'ivresse : un clown découvre le poisson qu'il a pêché dans le vin, un taureau (en travesti) boit tant qu'il peut, un vieillard affirme que le vin est plus sain que l'eau, le premier clown, August, est envoyé à l'hôpital à cause de son alcoolisme, le clown Bario est décrit comme un ivrogne et un infantile, le clown Rhum - dont le nom propre indique la boisson - est mort jeune à cause de ses excès d'alcool et le nécrologue commence par la syntagme "dans les tavernes se répandait la nouvelle de ...". La quête tragique ("infernale") de l'originaire spectaculaire se métamorphose, sous l'emprise de la farce, en jeu de mots, un dispositif textuel signifiant (revoir à ce propos les affirmations de Kristeva dans *Le texte du roman* (1970) sur le jeu avec le signifiant comme un des traits caractéristiques du discours carnavalesque). (633)

Par un jeu de mots la quête de Fellini (le personnage) serait celle d'une originaire boisson de vie (une variante de la "dive bouteille"). **Rhum** désigne un être originaire, mais aussi un "travesti" linguistique, l'originaire s'avère être un figural. Disons le autrement que la quête de Fellini se poursuit, dans un contexte littéral, comme recherche d'un être, le clown Rhum, ce qui s'avère être l'instanciation d'un nom propre, dans un contexte linguistique, une image, dans un domaine visuel, et une boisson, dans un second domaine référentiel, un espace symbolique (dans le sens traditionnel). Ce second domaine est issu d'une chaîne de transpositions figurales et désigne lui-même un figural.

Dans le monde du film de Fellini le "haut", le sublime, le dogmatisme ou ce qu'on considère être grave - comme, par exemple, la terreur de la mort - est descendu, dégradé en faveur des valeurs de la vie matériel-corporelle. Les institutions humaines sont sujettes à un procès de réévaluation : le cinématographe est un lit géant (*La Cité des femmes*), le spectacle théâtral est une suite continue de blasphèmes, licences et jurons (*Les Feux du music-hall, Amarcord*), le meeting mussolinien est une procession de Carnaval (*Amarcord*), lestudio de Cinecitta est pris en dérision - dans *L'Interview* deux ouvriers, assis sur une sorte de balançoire (qui rappelle l'utilisation de cet élément situé à mi-distance entre le sexuel et la charpente dans d'autres films : *Satyricon, Juliette des esprits, Le Cheik blanc, Casanova*) peignent un beau ciel bleu et ils s'amusent sur le compte de l'arrière-train d'une artiste -, la noce, l'enterrement, le discours politico-syndicaliste (*L'Epreuve d'orchestre*), la télévision, le mouvement fémin-

iste, l'église, l'aristocratie, l'école, la police, l'armée sont tour à tour dégradées et représentées dans les touches de la caricature et du grotesque.

l'enterrement grave

Mais Fellini prend ses distances envers la diégèse. L'attitude envers le monde imaginaire est ambivalente. Le metteur en scène préfère annuler les contraires dans un discours cinématographique transgressif. *Les Clowns* a une double fin. La première a lieu à la fin de la séquence de la représentation du cérémonial funèbre de l'enterrement du clown et de sa joyeuse résurrection. La seconde clôture répète le message de la première, mais en une tonalité grave, mélancolique. Un clown nous raconte le dénouement de son "numéro", c'est-à-dire une farce comique : il entre dans arène du cirque où il rencontre le directeur qui lui annonce que son ami et partenaire est mort. Le clown ne le croit pas et par conséquent il prend sa trompette et il commence à jouer une mélodie nostalgique. En écho, un autre son de trompette lui répond. Dans les rangs vides le clown absent, spectral, apparaît comme ressuscité par le son de l'instrument. L'image représente le clown-narrateur et le clown blanc en train de jouer cette mélodie en **"dialogue" musical**.

l'annonciation

Cette fin répète le scénario de la mort et de la résurrection, mais cette fois sous le signe de **l'harmonie musicale**, et non sous le signe de la joie grotesque. On se rend compte que le final sérieux manifeste une référence au système de la symbolique biblique par l'utilisation de l'instrument messianique par excellence, la **trompette** (15). Le choix de cet instrument situe la séquence finale sous le signe de l'annonciation, de la renaissance - le dernier Jugement et le messianisme de l'ange Gabriel. L'instrument active aussi la référence au principe musical généré par les topoi du **démiurge compositeur** et de l'univers conçu comme une harmonie musicale et comme maîtrise des souffles. L'image de la résurrection "annoncée" par la figure du personnage avec la trompette apparaît dans *Casanova* (dans le contexte du cirque) ou dans 8 1/2 où, dans la séquence finale, on voit l'image de l'enfant avec la trompette debout au milieu de arène sous un **cercle de lumière** (un renvoi au cercle totalisant).



924

L'image du cercle de lumière qui reste allumée après le départ des clowns/acteurs sera reprise dans *L'Interview* (16). Dans le jeu de Tarot la "douzième arcane majeure" est le Jugement, la Résurrection ou l'éveil des Morts, situé entre le Soleil et la Lune, et elle représente :

"un ange auréolé de blanc, entouré d'un cercle de nuages bleu, d'où partent en alternance dix rayons rouges et dix jaunes, tenant de la main droite une trompette et, de la gauche, une sorte de fanion à fond blanc recouvert d'une croix jaune"

La lecture allégorique traditionnelle indique les significations suivantes de cette carte :

> "l'inspiration, le souffle rédempteur (O.Wirth) ; le changement de situation et d'appréciation, les questions juridiques (R.Bost); le retour des choses, la fin de l'épreuve, l'amendement, le pardon, le rachat ou la rectification d'une erreur, la réhabilitation, la guérison, le renflouement d'une affaire (Th.Terestchenko)"



Ainsi la présence de l'instrument an-

nonciateur active plusieurs systèmes descriptifs. Au premier plan on pourrait placer, d'une part, le modèle annonciateur biblique (l'ange Gabriel) - ce qui projette le film dans la catégorie des textes eschatologiques - et, d'autre part, le modèle carnavalesque du jeu ; le jeu conçu comme activité ludico-abstraite et comme mantique.

(656) et : **le clown et la trompette**



1335



656

le jeu

On a mentionné déjà la ressemblance entre la narration fellinienne et la structure du **conte** et de certains **jeux**. Le jeu est un des éléments principaux à l'intérieur du spectacle de Carnaval. Le /jeu/ est aussi un des schémas principaux de la poétique du discours carnavalesque : "l'agir carnavalesque résulte d'un <<bricolage>>" (Ayala & Boiteux 1989:74), "ces catégories ne formaient pas un système symbolique cohérent" (idem. 1989:100). La narration fellinienne est fond, sur une action, renouvelée à chaque "coup", de mélange des cartes, c'est-à-dire des figures. On verra plus tard, par exemple, la coïncidence entre les figures du **jeu de Tarot** et certaines images des films felliniens.

La référence au jeu de cartes et l'intégration de la signification du jeu dans l'oeuvre felliniènne peut être une base pour une interprétation en termes de scénario initiatique de la quête du personnage. Le parcours du protagoniste se lit à ce moment comme un trajet initiatique. Par exemple le <<jeu de l'oie>> est "un parcours en spirale qui comprend 63 cases, la dernière étant l'oie qui ouvre le "jardin de l'oie""(Sorval 1985:17). Ce jeu parait être un bon schéma qui s'instancie dans les figures des films felliniens ; qui, selon cette vue, sont une illustration de ce jeu traditionnel appartenant à la typologie des textes ésotériques [17].

le figural

L'épisode final du film se structure en deux variantes conçues selon deux modes stylistiques différents ; deux modes opposés (comique - sérieux) qui, ensemble, appartiennent à une totalité ambivalente : la descente infernale comme recherche d'une figure originaire.

Par le moyen du scénario de la mort et la résurrection, Fellini indique le mouvement continu de translation de cet originaire qui passe de l'absence à son apparition comme signe, comme **figural**. L'originaire ne se dévoile que sous une forme signifiante. La quête devient une investigation textuelle. Ce texte est un espace de mélange et de transcription d'une chaîne de figures, de renvois et de discours-citations qui réécrivent sans cesse le même mouvement de "différence" d'un contenu littéral absent, c'est-à-dire il inscrit une 'allégorie' [18].

L'objet-figure initial, absent, s'avère être à son tour non littéral, mais un autre figural (le **clown** est une métaphore) qui provoque une chaîne ininterrompue de glissements, déplacements et substitutions. Le scénario de la **quête** est traduit comme recherche de l'origine du spectaculaire - archéologie qui travaille dans l'enfance ou dans l'histoire culturelle ; car le clown est une image.

Deux schémas sont associés pour mettre en scène le trajet du protagoniste: la **descente infernale** et **l'alternance mort-résurrection**. Le dernier schéma se manifeste sous le mode

comique comme **farce** (spectacle de cirque et de fête) ou sous le mode grave comme **eschatologie**. La farce jouée par l'entité originaire est similaire au geste du pouvoir et du féminin qui se cachent, se dérobent au regard. Cette dérobade laisse derrière les signes de l'absence, un discours féminin.

Cette quête, tout au long du film, ne vise pas l'"extérieur", mais l'"intérieur" de l'artefact artistique. Fellini cherche à trouver l'originaire dans les photographies d'époque,dans les histoires d'autres clowns, dans l'image de film-document, dans le spectacle de cirque que le film lui-même produit, dans le film même qui se substitue au spectaculaire de cirque. Dans *Les Clowns* cette recherche aboutit dans la séquence finale de la résurrection fantasmatique du clown blanc - épisode non-situé de manière claire comme fictif ou réel, comme récit subjectif ou objectif. En fait, dans la séquence finale, la distinction n'est plus pertinente, la boucle se ferme et le film se décrit lui-même ; on se rend compte que le film met en scène des spectacles qui répètent ce que le film lui-même fait : une production de signes ou d'espaces figuraux qui se reflètent d'une manière auto-récursive ; ce que Paul de Man appelle une 'allégorie' (Leitch 1983:183-5 ; de Man 1979:115-6). L'allégorie se définit ainsi comme un texte-espace de ré-inscription d'une chaîne de figures, des citations qui réécrivent, à leur tour, l'idée du déplacement continu du contenu d'un originaire absent ; la réécriture, l'actualisation figurale - c'est-à-dire le texte cinématographique - qui substitue cette absence.

La même stratégie est utilisée, par exemple, *dans 8 1/2, E la nave va* ou dans *L'Interview* - où les espaces s'imbriquent d'une manière évidente vers l'"intérieur".

Le film produit (cause) comme représentation ce qui, en fin de compte, représente et est sa structure. Le topos de Carnaval (le spectacle de l'enterrement du clown) - la thanatopraxie - est un objet décrit qui, à son tour, décrit et produit le film lui-même. La thanatopraxie définit le processus de la recherche de l'absent qui découvre, au bout du voyage, la propre figure manifestée comme "invention de l'autre", comme différence. Les textes felliniens s'avèrent être des inventions, dans le sens que Jacques Derrida (1987) prête à ce terme, c'est-à-dire une irruption de sens où "l'archéologie et l'eschatologie se faisant signe dans l'ironie d'un seul instant" ; une "bicorporalité" auto-réflexive ; "un événement qui semble se produire en parlant de lui-même, par le fait d'en parler", qui se produit "en inventant le récit de son invention", car il s'invente en se citant ; et où le résultat final serait la déconstruction desoppositions: "performatif et constatif, langage et métalangage, fiction et nonfiction, auto et hétéroréférence". La différence est à comprendre ainsi comme répression :

> "la différence entre des entités (...) est démontrée être fondée sur une répression de la différence de l'intérieur des entités, modalité par laquelle une entité diffère elle-même" (Johnson 1980:x-xi)

En fin de compte, la quête (thématisée) se transcrit comme le processus même de l'investigation ; un déplacement permanent où l'originaire est la représentation elle-même figurée comme autre, comme "citation" d'un discours autre. Le mode allégorique devient, ainsi, le paradigme de la poétique fellinienne et du film postmoderne - allégorie de sa propre structure rhétorique, l'allégorie.



La thanatopraxie: **Les Clowns**

659. *Les Clowns*
1213. Toby Dammit
1328. *Les Clowns*: clowns avec trompettes
1329. *Les Clowns*: clowns mangent et travaillent
1331. *Les Clowns:* le double du clown Footit
1332. *Les Clowns*: clown avec ballons transparents
1333. *Les Clowns*: le clown Footit avant de mourir de rire
1334. *Les Clowns*: trois clowns dans les airs (3 Graces)



659



1213

1328

1329



1331



1332



1333



1333

La thanatopraxie: **le clown et la trompette**

624. *Les Clowns*: les haut-parleur des cris forrains
627. *Les Clowns*: les clown - entité double (les gemeaus) - le dialogue musical et le set
252. *La dolce vita*: le clown Polidor - le charmeur des ballons-ames (extension de la vessie) - au deuxiéme plan de l'image, les marins (costume métonyme de la mer)
636. *Les Clowns*: spectacle de clowns pour un hopital d'aliénes mentaux. Le clown, la trompette, le travesti, la sirene-ange, les seins géants (métonyme de "le lait de la sirene")
670. *Les Clowns*: le chef de gare avec son cor
797. *L'epruve d'orchestre*: la farce l'instrument n'emet acun son, mais un ballon-vessie (variante de la "folle musique")
107. *Casanova*: clown avec une flute
294. *L'interview*: une femme avec une clarinette
308. *L'interview*: idem.



624


627

252


897


904



797



107



294

308



636



899

Folle musique







898

La thanatopraxie: **l'orchestre ambulant**

811. *L'Epreuve d'orchestre* : l'orchestre
803. *L'Epreuve d'orchestre* : idem.
96. *Casanova* : l'orchestre forain
106. *Casanova* : l'orchestre forain
336. *L'Interview* : l'orchestre ambulant dans un camion
926. *8 ½* : l'orchestre ambulante.
1176. *Toby Dammit* : personnage avec trompette



106


811


336


803


926



96


1213



(843)



1314

LE FOU ET LE CLOWN

Sous chapitres

introduction / la rhétorique du clown / le clown et le masque / le masque comme mise à mort / le masque comme scène de l'inconscient / l'art et l'artifice /

LES CLOWNS

l'équivalence protagoniste - clown / l'espace de la complicité / entre comique et tragique / l'insertion du comique comme citation du film muet / le nez paradoxal du clown / le geste paradoxal / le masque / la grimace / le cirque / la jeunesse et la vieillesse / le double statut de l'objet-geste / l'hermaphrodite / le cirque des femmes / les emboîtements / la parodie de la parodie / la ruche matricielle / la surimpression du système descriptif /

"notre monde, fascinant et affreux comme ces films qui parviennent souvent à capter, sous une forme glorieusement conventionnelle, le message peut-être partiel, peut-être déguisé, peut-être dément de l'homme d'aujourd'hui" (68)/(78)

"comme il en va pour les masques, chez lesquels tout est déjà évident, comportement, destin, psychologie" (84)/(97)

"L'unique responsabilité que j'éprouve consiste à éviter l'à-peu-près, qui est la sécrétion la plus directe de l'ignorance et de la sottise (...) (134) Parfois, j'ai aussi un peu honte de n'être jamais sûr de rien (...) Un touriste curieux et indifférent, un passant, quelqu'un qui est là et il n'est pas là" (118)/(136)

introduction

Dans la tradition du comique populaire les fous ont été considérés comme "les porteurs d'une forme de vie particulière, réelle et, en même temps, différente" (Bakhtine 1974:12) située à la frontière entre la vie et l'art. Les protagonistes des films de Fellini : Gelsomina-Zampano-le Fou (*La strada*), Cabiria (*Les nuits de Cabiria*), Marcelo (*La dolce vita*), Guido (*8 1/2*), Juliette (*Juliette des esprits*), Encolpe-Aschilte (*Satyricon*), Casanova (*Casanova*), Snaporaz (*La Cité des femmes*), Orlando (*E la nave va*), Pipo-Amelia (*Ginger et Fred*), Fellini (*L'Interview et Les Clowns*), Salvini-Gonella (*La voce della luna*) représentent des hypostases du bouffon.

la rhétorique du clown

Le **clown** continue aujourd'hui, dans le spectacle de cirque, la tradition médiévale du bouffon, des fous (Allemagne - les fous bariolés - Blatzenarren) ou des bouffons blancs (Weissnarren) (Ayala & Boiteux 1988:101)

> "tous ces bateleurs, trajectaires, thériacleurs etc... étaient des acrobates, des jongleurs, des dompteurs de singes (des animaux travestis d'une manière grotesque sous forme humaine), des commerçants de médecines universelles. Le monde des formes comiques cultivé par ceux-ci portait le sceau évident du corps grotesque. Même aujourd'hui ce caractère grotesque est resté, le plus pur, dans les spectacles de foire ou de cirque" (Bakhtine 1974:385).

La figure du clown représente un alibi qui dévoile les problèmes de la doxa ; le clown est

> "un picaro qui a mis le masque de l'imbécile pour motiver ainsi, sous la caution de l'incompréhension, les excès qui démasquent et les épreuves des langages et des noms élavés" (Bakhtine 1982:272).

Toujours Bakhtine parlant de la fonction du picaro, du bouffon ou de l'imbécile dans le roman constate que ceux-ci :

> "étrangers au monde peuvent utiliser toute situation de vie comme un masque" et ainsi "confirment le caractère publique de la figure humaine, car l'existence de cette figure, en tant que telle, se manifeste entièrement en extérieur. Les masques, si on peut dire ainsi, exposent tout sur la place publique et leur fonction se réduit à l'extériorisation (c'est vrai, non pas en ce qui concerne leur propre existence, mais une existence étrangère, reflétée, car, de toute façon, ils n'en possèdent aucune autre). Ainsi une manière particulière d'extériorisation de l'homme se crée par l'intermédiaire du rire parodique" (Bakhtine 1982:381)

Le choix de la figure du clown comme manière de dissimulation, de projection d'un masque, signifie la reconnaissance du caractère allégorique institué par sa présence dans le discours ou l'ensemble spectaculaire. En vertu de la coutume - "le privilège reconnu de non-participation du fou à la vie et d'intangibilité de son discours lié au cronotope de la place publique et aux extraits théâtraux" (Bakhtine 1982) - le clown acquiert, ainsi que son discours, le droit de démasquer le caractère conventionnel de la vie quotidienne et l'arbitraire de ce qui est considéré comme normal, du préjugé et des stéréotypes de mentalité A partir de sa position excentrique reconnue par la communauté comme institution symbolique, celui-ci se permet de mimer afin de parodier et de démasquer l'hypocrisie.

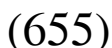
le clown et le masque

Le **clown** est un être masqué. Il porte un visage masqué par un mouchoir (Ayala & Boiteux 1988:74). Le **masque** associe la vie et l'esprit, la mort. En latin *masca* signifie "sorcière", "démon" (l'autre monde) ; elle suggère le contact avec le domaine des morts (ce qui permet le rapprochement de l'institution du clown masqué avec le culte des morts et le spectacle théâtral, son dérivé [(1)]).

Selon une autre étymologie le terme de masque (it. *màschera* ou *mascara*) provient de

l'arabe maschara qui signifie "farce interprétée par des acteurs comiques avec le visage couvert" (Drogeanu 1985:266) et suggère ainsi l'origine commune du masque et de la farce, la blague indécente et l'amusement excessif. Ainsi "la comédie ancienne apparaît donc comme une institutionnalisation des fêtes carnavalesques qui auraient pris la forme de représentations théâtrales" (Ayala & Boiteux 1988:174). Moyen Age - jongleurs (joculatores) farces et sotties (présence d'un Fol comme meneur du jeu bonnet d'âne (fête de l'Ane) et de la mitre (l'évoque de fous), Le Jeu de la feuillée d'Adam de la Halle (idem. :175)
(655, 557)




(655)



(557)

le masque comme mise à mort

Le **masque** fait partie du cérémonial du Carnaval et surtout des agones rituelles. Dans les combats avec des confetti de plâtre le geste de couvrir le corps et le visage de l'autre signifie une mise à mort de l'autre et renvoie au visage peint du clown (par exemple le clown blanc). Le masque et le travesti nous conduisent vers le simulacre rituel du drame de la transformation de l'être. Le Carnaval devient encore une fois un rite de passage [2].

le masque comme scène de l'inconscient

Dans les relations intersubjectives le masque marque l'apparition de la scène de l'inconscient, il suggère l'immobilité de la marionnette, de l'automate qui appartient à l'autre "scène", mais aussi trace les limites de excès. Il représente un écran ambivalent entre le dedans et le dehors ; une menace ("tu ne me connais pas") et une protection ; un moyen d'établir une médiation assujettie aux yeux et au regard (Ayala & Boiteux 1988:183).

l'art et l'artifice

Démasquer, pour le clown, signifie porter un masque donné et afficher son caractère conventionnel, artificiel ; s'identifier, en dernière instance, avec ce masque. C'est ce qui constitue la représentation mimétique, l'art. Son privilège confirmé lui permet de fonctionner comme métaphore de l'art, domaine alternatif à la vie pratique, mais qui agit par l'intermédiaire de l'artifice (voir l'annexe "La relation entre le protagoniste et l'acteur")

La même condition essentielle régit le comportement du clown et de l'art. Les deux portent un masque afin de démasquer. Mais, condition tragique du fait de se fondre dans une identité qui ne lui appartient pas, qu'il prend en dérision et qu'il refuse - car l'identité du clown n'est autre que celle d'un manque, c'est-à-dire l'identité qu'il emprunte et qu'il rejette en dérision - le clown n'est qu'une convention parodiée. Sa signification s'acquiert au dépens d'une perte d'identité par un processus transgressif. Le mime et le clown, comme l'art, sont le mimétisme d'un contenu, d'un plein, de celui qui porte ce masque sans toutefois en être conscient, et, en même temps, la démystification de ce plein. Le clown indique d'une manière autoréférentielle le caractère d'artéfact du masque, le fait qu'il cache un vide, un creux. Il est un "masque creux". Le masque est "représentatif et antireprésentatif". Le signe et son référent ne peuvent pas coïncider et tout envoi autoréférentiel est immédiatement renvoyé vers un autre contenu. Ce processus est illustré par *Casanova*. On a vu que les actions du protagoniste forment le scénario de la production de sens dans les termes du désir.

Le personnage est un masque - similaire à la facticité de la marionnette - qui ne pourra découvrir l'amour absolu que dans l'idéalité de l'automate, le simulacre. La condition du masque ou du simulacre est ainsi restreinte à ne pas pouvoir communiquer qu'avec un autre simulacre. Fellini imagine dans Casanova la manière d'existence de l'ordre de l'art dans les termes du désir, le désir du simulacre qui ne peut s'assouvir que par sa propre reproduction en chaîne. Ainsi Fellini, par l'intermédiaire de la figure du clown, travestit une démarche argumentative sur la condition de l'art et de l'artéfact représentatif, mimétique, soit-il spectacle théâtral ou de cirque, littérature ou film.
(145)



(145)

les clowns

Regardons maintenant de plus prés la panoplie des clowns de Fellini.

La figure du **clown** apparaît d'une manière explicite dans *Les Clowns*. Le film réunit le schéma autobiographique (le souvenir nostalgique de l'/enfance/ - la figure de l'enfant) avec celui du /reportage/ (le documentaire). Le reportage sera plus tard repris comme charpente narrative de *Roma* et de *L'Interview*. Il s'agit d'un schéma narratif qui permet l'organisation du film dans une suite d'épisodes autonomes, privés du liant de l'épique à motivation psychologique ou d'action.

v. chapitre 2 : **les clowns**



1214

l'équivalence protagoniste - clown

Dans d'autres films la figure du clown est le support pour l'équivalence métaphorique entre le protagoniste et cette figure. Dans *La dolce vita* il y a une séquence symbolique où le héros, Marcelo, accompagné par son ami, reporteur photo, son père et une amie, une danseuse de cabaret, Fanny, passent leur soirée dans le café-dansant "Cha-cha-cha". Devant eux a lieu un spectacle qui se compose de trois épisodes :
(251)



(251)

(a) le dressage de cirque (le dressage des femmes travesties en fauves),
(b) le ballet de music-hall et
(c) le mime. (247)



(247)

En fait il s'agit d'un spectacle de Carnaval qui, de surcroît, reprend des éléments du film fellinien. Plusieurs éléments de mise en scène forment ce spectaculaire : la **chorégraphie**, le **dressage** de cirque et le topos carnavalesque du **travesti**. Chaque épisode sera repris dans d'autres films. Le dressage des femmes-fauves sera repris, par exemple, *dans 8 1/2*. Même la structure reste la même. Le dompteur subit une **farce** de la part du féminin travesti : le clown-dompteur sera agressé par les "fauves" à la fin de l'épisode.

L'espace de cet épisode est en lui-même un mélange entre le spectaculaire artistique et la présence du **principe matériel-corporel**. Le spectacle a lieu dans un restaurant, variante contemporaine et citadine du **festin** traditionnel. Dans cet espace se produit un spectaculaire équivoque : ni tout à fait art, ni en totalité danse rituelle avec masques. On retrouvera souvent dans le système descriptif du /festin/ la réunion des paramètres de la vie et de l'art dans un ensemble à statut incerte (*Casanova, Satyricon).*

l'espace de la complicité



(1306

Le clown-mime fait son apparition sur la scène (l'épisode (c)). Entouré par des **ballons**, il joue un air mélancolique avec sa **trompette** et essaie, comme dans l'épisode (a) de dompter les ballons. Une série de substitutions sont opérées : la trompette remplace le fouet, les ballons les femmes et la farce est désignée par le ballon qui explose et qui provoque l'amertume du protagoniste. Le clown regarde un instant une **statue noire de femme.**



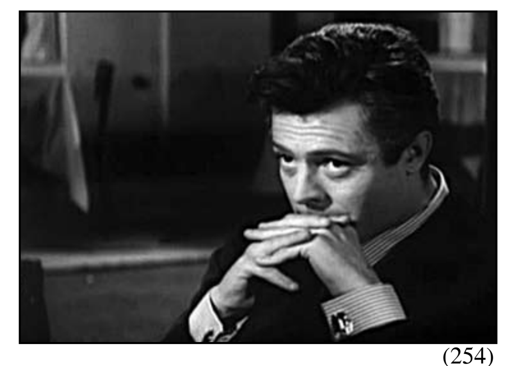
(249)

Il s'arrête et hésite un instant avant d'avancer vers la table des protagonistes. Un échange de regards s'établit entre lui et Marcelo.

Le montage champ-contre champ souligne la complicité dialogique de l'échange de regards. Les deux personnages partagent l'unité d'un même espace. Pour l'observateur il s'agit de quantifier cet espace inscrit dans l'espace diégètique. Une lecture symbolique parait être une alternative possible. Le dialogue qui accompagne ce moment ne fait qu'accroître l'impression d'une complicité entre les deux personnages et surtout le fait qu'ils se trouvent hors-contexte (en dehors du monde diégètique qui les entoure) ; qu'ils forment une enclave spatiale et d'action ; qu'ils occupent une position équivoque, instable envers les autres (ni complètement dedans, ni tout à fait dehors). Il s'agit d'un constat qui gouverne en définitive le statut picaresque de l'artiste-clown. L'équivoque régit le statut des personnages, mais aussi l'espace dans lequel ils se trouvent eux-mêmes, car celui-ci ne peut être défini avec certitude comme un nouvel espace diégètique ou comme le résultat de l'action de la part d'un espace second de manipulation cinématographique (le résultat d'une mise en scène).

(249, 253, 254)


(253)


(254)


1248


1227


1226

entre comique et tragique

Le père de Marcelo est enchanté et s'amuse devant le numéro du clown. La danseuse confesse que le spectacle la fait pleurer. La réaction affective contraire des deux personnages(le rire - la tristesse) ne font qu'indiquer l'ambivalence de l'état de Marcelo et/ou du clown - l'alternance entre **comique et tragique** et leur possible glissement de l'un dans l'autre. Il s'agit d'une ambivalence fondamentale pour le discours carnavalesque qui mélange les modes affectifs. On retrouve souvent chez Fellini un personnage qui indique la réaction affective suscitée par la scène en cours. Il s'agit d'un personnage qui remplit un rôle de 'consigne de lecture'. Il est soit de Fanny de la séquence citée (qui, par contraste avec le père de

Marcelo qui **rit**, nous indique que l'épisode des infortunes la fait **pleurer**) soit la jeune femme de *Fellini au panier* (qui confesse qu'une séquence de Casanova la fait pleurer) ainsi qu'une cuisinière de *Casanova* qui pleure devant le spectacle d'opéra du marquis du Bois. On découvre ici la figure des **hybrides de Carnaval** et de la coexistence de deux attitudes contraires devant le récit fellinien : le rire et les larmes, la joie et la tristesse.

Une similaire ambivalence apparaîtra, par exemple, dans la construction de Casanova : personnage comique, risible et tragique. Celui-ci est un bouffon qui vit la tragédie de la solitude ; un fou dérangé par un désir qui ne trouve son assouvissement que dans le simulacre de la féminité et l'épiphanie de la mort. Mais une semblable farce se joue également pour d'autres personnages felliniens : Snaporaz (*La Cité des femmes*), Guido (*8 1/2*), Encolpio (*Satyricon*), Orlando (*E la nave va*) ou Pipo (*Ginger et Fred*).

Les ***vitelloni*** sont des fous à rôle expiatoire. Ils sont les victimes sacrificielles du Carnaval : leur appellation se retrouve dans les vachettes dont on célébrait la mort le jour de la Saint-Blaise et dans les travestis à caractère bovin qu'on appelait *vitula* ou *vétula* - qui, après une course, étaient d'une manière symbolique, sacrifiées à Madrid, le jour de Saint-Sebastien (Baroja 1979:259-261).

On peut se souvenir, à titre d'exemple, de la manière dont Orlando fait son apparition dans *E la nave va*. Celui-ci surgit devant la caméra et commence à changer ses chapeauxavec une croissante rapidité dans une séquence qui rappelle le gag de music-hall. Il s'agit ici d'un renvoi au gag utilisé dans la comédie muette qui, par analogie, identifie le personnage à un amusant bouffon - comme dans le fréquent échange involontaire des chapeaux entre Laurel et Hardy.

l'insertion du comique comme citation du film muet

Fellini est souvent tenté de citer la figure **Laurel-Hardy**. Le renvoi explicite à ces personnages apparaît dans *La Cité des femmes*. Dans d'autres cas Fellini reprend des techniques du film muet comique qui ainsi sont perçues comme des citations à un genre cinématographique spécifique. Le **regard à la caméra** - semblable au regard complice que jette Hardy chaque fois que Laurel fait une bêtise - devient parfois une de ces techniques. L'interdiction de regarder vers le spectateur présentée dans le film "sérieux" est perçue, par le biais de ces citations, comme une norme du film comique muet.

(509)



(509)

D'autre part il faut souligner que **le regard à la camera** (tel qu'il apparaît dans *Les Tentations du docteur Antoine* ou dans *E la nave va*) respecte le procédé carnavalesque des mélanges troublants dont ce discours semble friand (3) . Entre le spectateur et l'acteur se forme une complicité - intolérable pour la stratégie du film de fiction sérieux qui inclut les deux sujets dans un commun acte spectaculaire. La différence vie-spectacle, réalité-fiction est annulée dans un fictif englobant, secondaire. On ne peut pas identifier sans équivoque le statut de l'image. Celle-ci hésite entre la situation d'un monde fictif qui comprend l'acteur et le spectateur réel ou un monde réel dans lequel surgit un monde fictif. Le regard à la caméra sera perçu par l'observateur comme un des procédés de la stratégie qu'on a appel, **l'allégorie seconde** - car il sert à démystifier l'illusion réaliste de la fiction et, en même temps, aide à l'élaboration d'un espace second, englobant, qui, lui, sera un fictif second.

D'autres figures similaires forment un système de renvois générique au film muet comique. On perçoit ainsi ce genre comme un descendant accrédité de la tradition carnavalesque. Les protagonistes felliniens sont en permanente

querelle. Le monde de Fellini est un univers agonal où règne le mot et le geste violent, le blâme et l'invective de l'autre qui accompagnent les bastonnades et les coups de mascarade, c'est-à-dire les farces médiévales. D'autres éléments forment le système du film comique muet : le **gestuel emphatique** (par exemple la marche avec "soin" de Hardy quand il veut ne pas être entendu), les scènes de déshabillage (fragment du système du **travesti**, du changement de rôle, qui, dans le discours carnavalesque, signifient l'inachèvement de la figure humaine) ou la présence du **dos** (les fréquentes images comiques du dos démesuré de Hardy). On peut parler dans ce contexte aussi du début de la *E la nave va* conçu d'une manière évidente comme remake du film muet. L'utilisation du schéma de la **farce** peut être lu aussi comme un **envoi au cinéma des premiers temps.** On pense qu'un des films des frères Lumière est la mise en scène d'une farce : *L'arroseur arrosé* (1985). L'épisode du music-hall, du comique théâtral et forain fonde l'apparition du cinéma. On peut souligner que la farce est un scénario qui se joue, du point de vue de la victime, comme une représentation auto-récursive située sous la caution du "tel est pris qui croyait prendre" où, comme dans le carnavalesque de second degré, représenter un spectacle signifie se confondre avec ce genre de spectaculaire.

On verra plus tard - le chapitre 7 : L'Enfer - que Fellini renvoie aussi, cette avec les moyens de la citation, au spectacle de la rentrée du train en gare ; l'autre film célèbre des frères Lumière : *L'Entrée d'un train en gare de la Ciotat* (1985). On remarquera que ce film "documentaire" est interprété par Fellini comme une autre instanciation d'une scène grotesque, carnavalesque.

le nez paradoxal du clown

Même Fellini, dans un film avec des explicites références autobiographiques (*L'Interview*), s'identifie, à son tour, avec la figure du clown. Pour montrer, avec l'aide d'une mise en scène, aux reporters japonais ses débuts dans le métier de journaliste, il prépare le jeune acteur qui va interpréter Fellini jeune. La séquence qui va suivre va représenter le voyage du jeune Fellini vers Cinecitta. L'image nous montre Fellini qui donne les derniers conseils au comédien. Pour lui décrire la gène qu'il éprouvait à ce moment face à l'actrice qu'il devait interviewer à Cinecitta il lui donne un repère concret. Il lui dit qu'il s'était senti durant tout l'interview avec une verrue sur le bout du nez. Suite à ces propos il peint sur le nez de l'acteur un petit point rouge. Tout le long de l'épisode qui va suivre le comédien aura ce point rouge sur son nez. (324, 721, 837)



(324)



(721)


(837)


(1340)

Ce détail de mise en scène est un élément emprunté au système descriptif du /clown/ : le **nez** rond et rouge du clown. Ce genre de travesti réapparaît par exemple dans *8 1/2* quand Guido maquille sa maîtresse, Carla, pendant leur rencontre dans un hôtel ou dans *Juliette des esprits* où la cible est la protagoniste. Le même détail gestuel devient ainsi une citation des films de Fellini. Comme envoi au monde imaginaire de ces films le geste institue l'équivalence entre le protagoniste et le spectaculaire de la farce du travesti de Carnaval : orienté vers la farce sexuelle dans *8 1/2* ou vers le spectacle théâtral dans *L'Interview*.

(708, 707)


(708)


(707)


(927)

le geste paradoxal

L'auteur (Fellini), le protagoniste du film (Fellini) et l'acteur ("le jeune Fellini") - ainsi que les divers mondes construits, fictifs ou réels - se trouvent réunis sous le signe du masque du clown. Le geste du travesti est, en dernière instance, ambivalent : il cache sous un masque et, en même temps, il démasque. Ce geste affiche le caractère artificiel, de marionnette du personnage dans un spectacle, il dévoile l'artifice de la mise en scène du passé et du personnage qui, par contagion, se répand sur

l'épisode entier et, en fin de compte, sur le film lui-même. La métaphore serait le connecteur entre ces mondes : le monde produit par Fellini dans le film, le monde où se trouve Fellini dans le film et le monde de Fellini hors texte filmique. En tant que geste il peut se trouver sous l'emprise d'une lecture documentarisante. Il dévoile la construction d'un monde fictif inclus dans un monde réel.

Mais, en tant que geste représenté, il est fictif à son tour, donc il est régi par une lecture fictionnalisante. Il construit la fiction "le jeune Fellini" qui à son tour va se projeter sur les autres personnage de Fellini : Fellini dans le film et hors film. En acceptant la convention qui identifie le protagoniste et la fiction (l'acteur qui devient le personnage) on projette cet étatsur le monde du film et on se rend compte que cette fictionnalisation dévoile, d'une manière documentarisante , le caractère fictif de celui qui fait le geste : Fellini dans le film. Si on accepte la convention du film dans le film on la projette sur le monde qui l'englobe donc on lit celui-ci d'une manière documentarisante, on se rend compte que c'est une fiction, donc que le geste est faux, qu'il s'agit d'une mise en scène. Comme mise en scène elle ne peut pas parler sérieusement - elle ne peut pas dévoiler son propre caractère fictif - donc l'équivalence acteur-Fellini est fausse. Ce qui revient à dire que, par un glissement vers le sérieux, le spectateur prend au sérieux la mise en scène, donc ses effets de création de monde fictifs. Ainsi la boucle se ferme de nouveau par un nouveau tour paradoxal.

Le geste créatif de Fellini se confond avec sa négation. La vérité et le mensonge, l'affirmation et la négation, le sérieux et le non-sérieux, la création et la destruction, le témoignage et l'invention mensongère se confondent dans le cadre d'un geste paradoxal, équivoque. Fellini ment et dit la vérité en même temps donc, autrement parlant, il ne fait qu'élaborer des fictions.

le masque

La rhétorique du masque est la rhétorique de l'imbécile. Fellini fait des films parce qu'il ne sait pas faire autre chose. Comme il le déclare dans ses interviews, il se considère "la personne la moins compétente pour donner des conseils, des indications, pour suggérer des méthodes, des comportements, des disciplines". L'imbécile décline sa compétence dans tout domaine afin de pouvoir atteindre le locus abyssal d'où il peut renverser l'état des choses. La bêtise est abyssale, elle a les traits de l'illimité et on pourrait dire, moitié non-sérieux, qu'elle est sublime. En opposition avec l'intelligence et la compétence du savoir qui sont tributaires à un inaccessible modèle idéal et qui, par conséquent, sont susceptibles à tout moment d'être amendées, donc sont partielles et contestables, la bêtise appartient d'emblée aux catégories absolues. La bêtise est incontestable (elle n'est pas régie par des comparatifs ; on est bête ou pas). A partir de l'endroit de l'incompréhension totale elle peut en revanche sonder et découvrir la fissure de tout système de conventions. D'une manière paradoxale la bêtise est l'endroit où la perspective du monde peut changer. Elle s'associe aux figures du **fou** et de **l'étranger**, celui qui ne comprend pas ce qui "va de soi", la naturalité de la doxa et découvre ainsi les endroits d'où peuvent surgir la critique et l'innovation. La bêtise devient l'étape nécessaire pour l'initiation (i.e. le moment initial) de la créativité et de la dynamique évolutive. (665)



665

Le handicap qui marque l'imbécile devient son excellence, sa performance inouïe ; le déficit auditif se transforme en harmonie musicale, l'absence d'acuité chromatique se métamorphose en peinture, la faute morale donne accès à la compétence éthique. Le hors-monde de l'imbécile indique sa capacité de la démasquer de l'intérieur.

Le travesti sous l'apparence du masque - issu du système descriptif du /clown/ - est, comme on le disait auparavant, un élément à forte récurrence dans les films de Fellini. Les effets de sens introduits par le geste paradoxal du maquilleur sont projetés sur l'intégralité du texte fellinien. Le masque et le travesti se mélangent avec la rhétorique baroque qui accentue la caractère universel du masque. La métaphore du masque traduit la relation trompeuse entre apparence et essence sans toutefois épuiser ses interprétations. Cette rhétorique devient un des schémas génératifs de certains films, comme par exemple de *Casanova*. Si, dans les films du début de, l'artificiel était introduit sous la discrète image du masque et il appartenait à la diégèse recouverte par la caution de la représentation réaliste plus tard, dans les films de récente date, il devient un élément structural, la manière de représenter. Le travesti et le masque sont, en fin de compte, pour Fellini, des objetsreprésentes, des invariants thématiques et forment un système descriptif - un code visuel par l'intermédiaire duquel la représentation cinématographique se constitue.

la grimace

Le masque s'associe à la **grimace**. Celle-ci appartient à la vision grotesque du monde de Fellini. Comme l'affirme Bakhtine elle fait partie d'une chaîne de variantes d'un même invariant :

"des phénomènes comme la parodie, la caricature, la grimace, les singeries et d'autres geste similaires sont des dérivés du masque" (Bakhtine 1974:48).

(666)



(666)



1203



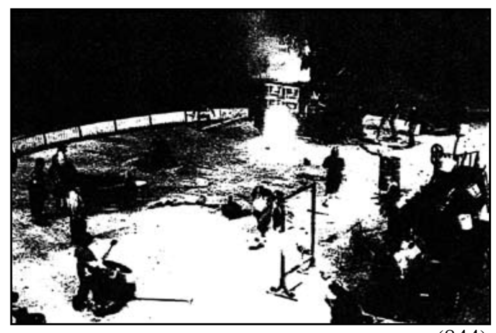
1327

le cirque

Comme métonyme, le masque appartient au /cirque/. Le motif du spectacle de cirque revient souvent, manifesté sous une forme ou autre. Le cirque est associé à l'univers de l'enfance et de la liberté, excès grotesque spectaculaire. Il est une variante d'image utilisée afin de mettre en oeuvre la vision carnavalesque du monde et représente une métaphore du domaine artistique.

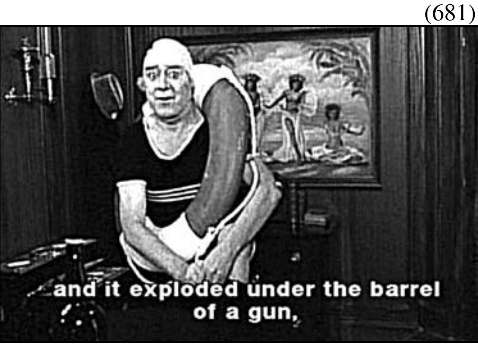
Les éléments qui composent le /cirque/ sont, dans *Les Clowns*, les objets préférentiels du film : **l'espace circulaire** central, les **lumières** des ampoules, le **spot** de lumière, le **dressage** des animaux sauvages ou l'exhibition de **l'animal exotique**, le **monstre** forain, les numéros des **jongleurs**, les jeux **d'équilibrisme**, les farces et les **renversements** et la **ronde** finale des acteurs. On a vu comment l'enterrement parodique du clown actualise une série de topoi du discours carnavalesque : la mort et la résurrection, la parodie de l'office liturgique et du cérémonial de l'enterrement, la résurrection comme effet des valeurs du corps matériel : la nourriture et la boisson, la trans-

formation de la mort en spectacle gai du festin. (844)



(844)

Le cirque est un système descriptif et, en tant que tel, fonctionne comme schéma dans l'élaboration de certains personnages. Par exemple, Juliette, au début du film, assise devant le miroir, s'amuse à changer avec rapidité ses perruques. En soi le geste n'a rien de suspect, mais mis en rapport avec le même geste fait par Orlando dans *E la nave va* son origine devient évidente. Orlando est un personnage bouffon. On peut se souvenir que le décor de sa cabine est forain (i.e. la "scène orientale" kitsch qui se trouve accrochée au mur de sa cabine). Egalement il fait des gestes comiques aux moments graves de l'action. Au moment où le bateau commence à couler il change ses habits pour un costume de bain en nous montrant son dos : une perspective nécessaire pour introduire le niveau de la dérision du sérieux de la guerre à partir du comique grotesque et enfantin. Orlando est un personnage issu du code du cirque et, d'une manière plus générale, inclus dans la perspective de la culture du rire populaire. (681)



(681)

Dans *Juliette des esprits* le cirque est introduit dans la diégèse au moyen du souvenir. Les images du souvenir nous montrent l'enfance de Juliette dans le monde d'un cirque représenté comme régression psychique. Le cirque est un **bestiaire** fabuleux - il est peuplé par les animaux symboliques (les chevaux noirs) - et il relève de la topique de l'élévation, du **vol** - la ballerine qui s'enfuit du cirque dans un biplane avec le vieux professeur du lycée. (682)



(682)

la jeunesse et la vieillesse

Le choix de ces éléments est significatif. La figure du contraste entre **le vieillard et la jeune femme** ballerine de Juliette des esprits serait issue de la topique médiévale "la jeunesse et la vieillesse" (Curtius). D'autre part, ces images sont les actualisations iconiques des contenus psychiques du personnage, car ils renvoient à des évidentes images issues du symbolisme du rêve. En fin de compte, ils envoient à la réalité générique du film populaire. Ces images nous rappellent les clichés des films à forte recette, comme par exemple le couple du vieillard et de la danseuse.

le double statut de l'objet-geste

Notons, entre parenthèses, qu'un élément peut appartenir dans un contexte d'une façon explicite au niveau de la diégèse et qu'il peut trouver là une motivation réaliste. De plus, dans un autre contexte, il peut appartenir à un niveau structural où il peut être conçu comme un code de représentation. Par exemple le même geste :

le changement d'un élément d'habit (la perruque ou le chapeau), peut trouver une motivation réaliste ou peut instituer un code de représentation. La femme coquette dans *Juliette des esprits* essaie son apparence du soir devant le miroir. Elle essaie un travesti primaire, son spectaculaire féminin quotidien, c'est-à-dire, selon la logique felliniene, son cirque et son cinéma. Dans *E la nave va* le geste d'Orlando représente un acte incongru qui dévoile par la suite son caractère métaphorique. Ceci permet la réinterprétation du premier contexte à partir de la perspective du code du cirque, du clownesque. Cette observation vient soutenir l'idée que Fellini construit un texte unique à partir de chaque film. Il s'agit d'un texte ayant une structure à haute récurrence où les éléments se trouvent en dialogue sans tenir compte de l'ordre chronologique de réalisation "empirique" des films.

l'hermaphrodite

Notons, toujours entre parenthèses, que l'équivalence du geste comique mène à la "clownification" des personnages, Juliette et Orlando. Ainsi le clown manifeste une structure ambivalente : féminine et masculine (4) . Le clown est une entité androgyne, un **hermaphrodite** masqué ou un catalyseur alchimique. Même l'acte du travesti est un renvoi aux acceptions traditionnelles du **travesti** conçu comme manifestation d'un "contenu" hermaphrodite :



1313

"le travesti figure l'androgyne originel, celui que les alchimistes représentent opérant en un seul corps l'accord de la lune et du soleil" (Ayala & Boiteux 1988:48) Jung rappelle qu'une de formes fréquentes de manifestation symbolique de l'élément médiateur alchimique *mercurius* est le hermaphrodite (*mostrum hermaphroditum*), symbole unificateur qui réalise une *conjunctio oppositorum* (Jung :547/562-3). Mais la logique de la poétique felliniene devient ici aussi explicite. Le clown ambivalent est, en même temps, une citation. Il reproduit un figural antécédent : le couple Pipo et Amelia de Ginger et Fred qui reproduit le couple du musical hollywood : Ginger et Fred (*Amarcord, Roma*).

la métamorphose disséminée du cirque



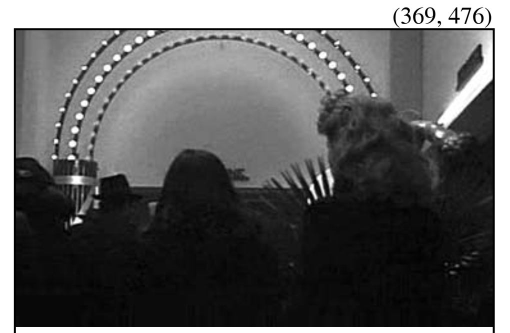
1204



1251

Dans *Roma* les éléments du décor de cirque sont les traits qui forment le décor de la ville. Le système descriptif du /cirque/ se trouve disséminé dans le décor. Par exemple, le **cercle** formé par les ampoules qui se trouve au dessus de l'entrée dans un cinématographe ou dans un studio photographique est un élément semblable. L'effet de la présence de ce détail d'architecture est double. D'une part, il appartient à un processus métaphorique qui fait que le cinématographe ou le studio sont perçus comme des endroits similaires au cirque. D'autre part, ces éléments appartiennent à la rue et, en tant que tels, ils manifestent l'aspect de spectacle de cirque de la rue de *Roma*. En fin de compte le cirque, le cinéma, l'atelier photographique ou la place publique se confondent dans une unité prothétique et ambivalente, un espace

spectaculaire situé dans une continue métamorphose. Il faut noter dans ce contexte que le théâtre Barafonda ou le bordel populaire de *Roma* sont des dérivés du spectaculaire de cirque qui représentent, en définitive, l'esthétique et l'érotique de la rue. (369, 476)



(369)



(476)

Dans *La dolce vita* le cirque s'infiltre dans une festive assemblée par l'intermédiaire d'un personnage singulier. Pendant la fête de nuit (avant l'escapade de Marcelo et de Sylvia dans les rues de Rome) un ami de l'actrice américaine apparaît dans la scène en dansant et en avançant les jambes en l'air. La jonglerie **du renversement** du corps projette la séquence dans le spectaculaire de cirque. D'autres épisodes du film le seront également. Le numéro de cabaret analysé auparavant est calqué sur un spectacle de cirque : le **dressage** des **femmes-félines**, le clown avec la **trompette** qui charme des **ballons** (les objets gratuits et fragiles de l'artifice) ou la danse à la **bayadère.** (235, 447)



(235)



(447)

Le **dressage des femmes-félines** sera repris dans *8 1/2* dans l'épisode où Guido, metteur en scène et clown, va jouer le rôle du sultan, de l'enfant et du dompteur d'un harem, un nouveau bestiaire féminin. L'épisode du clown qui dompte-charme des **ballons** sera repris dans *L'Epreuve d'orchestre* où, une farce clownesque, un instrumentiste essaie de faire sortir un son de sa trompette, mais ne réussit finalement qu'à faire surgir un ballon qui se gonfle dans l'amusement général (voir le chapitre 9 - les souffles). L'aspect de cirque de l'orchestre est mis en valeur par le **spot de lumière** qui suit les personnages ou par la femme qui, après avoir présenté son violoncelle, fait une culbute en arrière. Les ballons interviennent dans *L'Interview* quand Mastroianni, déguisé en Mandrake, fait son apparition comme dompteur-clown dans un spot publicitaire : une manière de prendre en dérision l'aspect forain du film publicitaire et, en général, de l'industrie cinématographique.

le cirque des femmes

Les principales séquences de *La Cité des femmes* sont élaborées dans le système de-

scriptif du cirque. Le protagoniste, Snaporaz, après avoir poursuivi dans une forêt la femme qu'il avait rencontré dans le train, arrive à hôtel Mira-Mare. Ici les femmes, libérées de la présence incommode des hommes, se ressemblent afin d'exposer, sans retenue, leurs désirs secrets, les rites cachés et leurs revendications longtemps inavouées. Une série de scènes décrit cet espace bacchantique. La séquence de ce **cirque féminin** reprend le topos des cérémonials féminins (les **confréries initiatiques féminines** ; voir Eliade sur les sociétés secrètes féminines, 1959:171). On retrouve une série d'éléments traditionnels comme la danse des femmes, le blâme rituel, les insultes et le parler licencieux, l'obscénité agressive, (i.e. le renversement du comportement normal). En situant la séquence de l'hôtel Mira-Mare comme citation d'un motif inclus dans un **scénario initiatique féminin** traditionnel on échappe à une contextualisation forcée du discours fellinien. La séquence citée n'est pas ni une pure invention (elle n'est pas onirique) ni une représentation de la féminité (le féminisme, par exemple). Autrement dit Fellini, dans cette séquence n'a rien à dire sur les femmes, il ne représente pas une réalité sociale ou sexuelle quelconque. Il représente un scénario initiatique (masculin et féminin). (500)



(500)

les emboîtements

Comme dans la plupart des films felliniens, cet espace initial est construit selon le cadre d'une **structure de "ruche"** avec des espaces scéniques imbriqués les uns dans les autres. La suite est métonymique. Chaque espace composant l'ensemble représente une courte scène théâtrale. Les éléments de ce théâtre appartiennent à l'imagologie grotesque. Snaporaz découvrira, dans une des chambres transformées en scène rituelle, une danseuse qui, regardée d'en face, a l'aspect d'une jeune femme mariée (i.e. robe de noce, voile blanc et couronne), mais qui, dés qu'elle fait volte face dévoile une bajadère effréné qui exhibe son dos nu - un numéro théâtral qui met en scène la figure en oxymore **vierge et putain.**

(445, 444)



(445)



(444)

Snaporaz découvre dans un autre endroit de hôtel Mira-Mare une scène (dans l'acception quotidienne du terme, c'est-à-dire "scène de ménage") de la vie d'un couple représentée comme un comique numéro de bouffonnerie. La femme court dans tous les sens, accablée par les travaux de la maison : l'enfant qui prend son bain, celui qui crie dans le lit, les gémeaux qui s'agitent dans un panier, le pot sur le feu de la cuisine, le linge dans le bassin, le fer à repasser, pendant que le mari, un "frankenstein" en travesti, revient à la maison avec le désir de satisfaire son appétit alimentaire et sexuel. Il s'agit d'une farce grotesque, d'une représentation de Carnaval de la vie du couple. De transparents motifs carnavalesques sont utilisés : le **travesti** (une femme en travesti joue le rôle du mari monstrueux), les

marionnettes (les enfants sont des poupées), la **parodie** d'un autre texte populaire (le "frankenstein" est une figure d'un film de genre) ainsi que des motifs comme la vie du **couple** (l'agone entre les partenaires), la figure du féminin de "**famille**" (la fertilité de la femme) et les valeurs de la **vie matériel-corporelle** (le désir sexuel et l'engloutissement hyperbolique des aliments). (481)



(481)

la parodie de la parodie

Il faut s'arrêter un instant sur le mécanisme de sens mis en jeu par cette scène. Il s'agit d'une parodie faite par les femmes du sort de la femme au sein du foyer marital. Les moyens utilisés par la mise en scène sont les topoi carnavalesques. L'ambivalence du discours carnavalesque fait que la cible (la mythologie macho) soit, en même temps, la cible d'une satyre et d'une apologie (car il s'agit du spectacle de l'éclosion de la vie materiel-corporelle et des vertus de la fertilité). Il faut prendre en considération le trajet de sens de cette scène [(5)]. La parodie est réalisé (ou est énoncée) par des femmes qui, à leur tour, se trouvent inclues dans un spectacle du même genre : une parodie carnavalesque, car les moyens mis en scène par Fellini afin de représenter *La Cité des femmes* restent des motifs carnavalesques. La cible de cette seconde parodie est justement la représentation féminine de la "scène de ménage". Deux foyers énonciatifs se superposent dans cette scène. D'une part, il s'agit du point de vue des femmes et, d'autre part, d'un point de vue extérieur sur le monde des femmes qui produit cette scène. L'image représente le monde fictif et aussi un monde qui produit le monde fictif. L'image est utilisée et mentionnée. La figure de la femme en travesti crée un monde fictif primaire (la parodie produite par les femmes), mais aussi elle crée un second niveau de fiction, celui de la création du premier (la parodie de la parodie). L'observateur hésite entre considérer la représentation comme une représentation des femmes ou comme une représentation de cette dernière. La satyre de la scène vise-t-elle le contenu thématique ou la modalité d'expression ? Il s'agit-il d'un discours carnavalesque qui s'en moque tout simplement du discours macho ou bien s'agit-il d'un second discours carnavalesque qui prend en dérision des formes d'expression carnavalesques ?

Dans une autre cellule de hôtel Snaporaz découvre une américaine qui présente son "**harem**" masculin à un nombreux public féminin.



(464)

Il s'agit d'une image qui renvoie la lecture à**l'exotisme oriental**, au numéro de **dressage** de cirque (le dressage des femmes-félines de *La dolce vita* et le harem-féinin de *8 1/2*) et au conte (*Blanche-neige et les sept nains*). En d'autres termes le spectacle représente le désir masculin dans une version féministe parodique du monde à l'envers. On retient le fait que la scène dont est témoin Snaporaz est conçue aussi en système descriptif /représentation/ de théâtre et de cinéma. Ce genre de spectaculaire - qui, par la reprise des motifs, se confond avec le film fellinien lui-même - est pris comme cible de la dérision carnavalesque. Au premier degré on se retrouve devant une farce carnavalesque joué au fou (Snaporaz) au moyen d'un spectaculaire lui-même de Carnaval. Par la reprise des figures du film fellinien ce Carnaval est identifié au film support lui-même. D'où le fait que la séquence est situé à un deuxième degré de

lecture. L'attitude parodique du Carnaval fait une avec le support imagier qui représente cette scène carnavalesque. La séquence de hôtel est en fin de compte une transposition dans le système descriptif du /cirque/ du thème du **monde à l'envers** par l'échange des rôles masculin-féminin. Parfois même des éléments du monde du cirque et du spectacle forain sont utilisés tel quels : dans un couloir, par exemple, une femme souffle du feu (en même temps il s'agit aussi de la reprise d'une figure fellinièene : voir, par exemple, le souffleur de feu du *Scheik blanc*).Le **jet de feu** est un rite de purification et a aussi une signification sexuelle (Eliade 1959:51).

(464, 480)



(480)



(928)



(1326)

Le /cirque/ est le système descriptif essentiel de l'épisode qui a lieu dans la maison de Cazzone. "Le maître de la maison", Cazzone, présente à ses invités sa fiancée qui, suite à ses insistances, va faire un numéro de prouesse érotique qui présuppose une blague grotesque. Plus tard dans le film, le cirque sera également le formant de la rencontre avec la femme idéale. Snaporaz, avent la rencontre finale avec cet être, croise dans un couloir une femme haltérophile et ensuite, un refrain au travesti du début du film, il trouvera dans l'arène de cirque où doit se produire le combat deux femmes travesties sous les figures de Laurel et Hardy. La thématique du cirque apparaît dans l'accusation portée à Snaporaz par une cour de juges féministe qui est incriminé d'avoir trouvé dans le féminin "son bestiaire, le cirque, le music-hall neurotique, ses bajadères, les clowns, la passion de l'exhibition". On retrouve le discours métafictionnel comme blâme proférée envers le protagoniste (-auteur), c'est-à-dire la victime de la farce, le roi pour rire. Encore une fois le discours carnavalesque représenté (le jugement de Carnaval) fait référence au discours qui le représente.

le magnum tripudium

Le /cirque/ revient à la fin de 8 1/2. Au milieu de la ronde de cirque l'enfant, situé dans un **cercle** de lumière, joue de la **flûte** (figure qui renvoie aux clowns dans Les Clowns et Casanova) **(6)** .



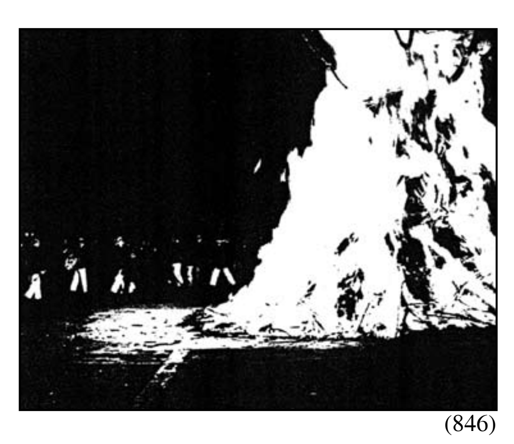
(929)

Autour de la figure de l'enfant vont se réunir dans une danse en ronde les personnages du film. Cette danse finale reprend le topos de Carnaval de la **grande danse** (le *magnum tripudium*). Guido, associé avec les autres personnages du film, créés par son imagination ou actuels, pénètre dans la ronde qui inclut tous les gens d'une manière égale, sans tenir compte du rang social (e.g. la bonne, le cardinal, le producteur, la maîtresse ou sa femme) ou de statut dans la fiction

(e.g. personnage-auteur ; être imaginé ou factuel ; être du passé ou du présent ; du film ou de la réalité). Bakhtine parlait des processions organisées à Marseille où, ensemble avec les chevaux, les ânes, les vaches et les boeufs, le jour de St. Lazare "la population entière se masquait et jouait dans les places la "grande danse" (*magnum tripudium*)".


(930)

L'explication de cette tradition se trouve probablement dans le fait que "Lazare figurait dans un cycle de contes sur la descente aux enfers, qui avaient une couleur topographique matériel-corporel (l'enfer représente le bas corporel-matériel) ; sa figure était associée à la thématique de la mort et de la renaissance" (Bakhtine 1974:91). La fin de *8 1/2* représente une reprise de la topique de Carnaval et de son message utopique. La séquence finale projette "un futur heureux où l'abondance matérielle s'unit à l'égalité et la liberté" sous le signe de l'art. (845, 846, 847)


(846)


(1341)


(847)


(845)

Dans *Casanova* la rencontre du protagoniste avec Mouna, la femme-géante qui voyage à travers l'Europe, suivie par deux nains, avec un cirque reprend le motif du **conflit entre les sexes** (une sorte de "combat pour la culotte"). Le motif est présenté en décor marital, dans les fréquentes querelles entre Marcelo et sa maîtresse, Emma, dans *La dolce vita* où dans les querelles entre

Snaporaz et sa femme dans *La Cité des femmes* et dans *8 1/2*. Dans le décor du cirque le motif est représenté comme l'affrontement et le combat entre le masculin et le féminin (issue d'une séquence de *Les Clowns*) ; comme l'affrontement entre Snaporaz et la "femme idéale" qui doit avoir lieu dans un ring de boxe (*La Cité des femmes*). (7)

la ruche matricielle

L'épisode de la foire de *Casanova* contient d'autres motifs du cirque : le **ventre de la baleine** dans laquelle la foule peut voir des projections du terrifiant féminin (la *vagina dentata* imaginé par Roland Topor), les **acrobaties** des clowns, (comme le renversement du corps), l'image d'un **ventre** sur lequel est peint un **visage qui rit** (une sorte de Baubô), le **clown qui joue de la trompette** et les femmes qui tournent sur une **balançoire** tirée par des **chevaux**. On verra que tous ces motifs seront repris dans d'autres films de Fellini. (89, 806)



(89)

(806)

L'équivalence de la **matrice emboîtée** (le sexe féminin dans le ventre de la baleine) avec le spectacle de cinéma, le clown et la trompette, le ventre et le visage et l'image de la balançoire seront analysés à partir de leurs variantes dans d'autres films.

Dans *Amarcord* les renvois à l'univers du cirque et à la foire sont fragmentaires. L'oncle, à la table familiale, fait des **jongleries** avec les couverts à la joie des enfants (association de l'aspect enfantin de la vie et du ludique et le festin). Un autre personnage, envahi par un étrange enthousiasme, fait de l'équilibrisme avec un **balai**. Une séquence entière représente le récit du vendeur de glaces au sujet de sa rencontre nocturne avec le **harem** d'un sultan à hôtel de la ville. L'image de l'exotisme, de l'attraction féminine décrite sous les formes de l'Orient appartient au système descriptif du /cirque/ (*Les Clowns*) et apparaît, sous divers aspects, dans *La Cité des femmes, 8 1/2, E la nave va* et *L'Interview.* (121)

(121)

Les studios de la télévision, tels qu'ils sont représentés dans *Ginger et Fred,* ont la forme de l'arène d'un gigantesque cirque qui produit sans cesse l'image publicitaire (équivalent du cri forain destin, à vanter les produits vendus) - surtout une image vidéo - qu'il déverse sur la ville. Le monstrueux grotesque du spectacle forain est produit par les images de la télévision, mais aussi est un élément qui nourrit cette matrice médiatique. Dans les alentours des studios apparaissent les motifs du Carnaval : la **vache hypertrophiée** qui exhibe une multitude de pis (symbole des festivités populairfestives, "le principe qui nourrit et donne la vie au monde", Bakhtine 1974:278) ; les formations

de musique populaire **costumées** en bavarois (une manière de se moquer de la figure de l'étranger exotique, identifiée dans l'imaginaire de Fellini avec la figure de l'allemand) ; les **nains** ; les **jumeaux** ; les **masques** de clowns ; les **travestis**, les masques et les costumes de toutes les époques et les clowns protagonistes : Pipo et Amelia (ceux qui sont des travestis simulacres et dont le costume à carreaux constitue une identification clownesque).
(748, 729, 741, 728) et : **le costume en carreaux du fou**



(748)



(729)



(741)

(720)



(850)

Dans *L'Interview* le sujet d'une séquence-mémoire de Fellini représente l'épisode de la mise en scène d'un film dans la Cinecitta des années '40. Cet épisode amalgame diverses figures du cirque dans **l'exotisme oriental** : le sultan, le la centouré de feux, les éléphants, les danseuses et la favorite du sultan.



(848)


(849)

On remarque que la présence de la figure du **clown** induit l'apparition du système descriptif du /cirque/ qui, à son tour, transcrit les significations des manifestations populair-festives. Le cirque en soi, comme métaphore, n'épuise pas les significations de l'imaginaire fellinien. Il ne suffit pas de souligner l'expansion de ce système descriptif dans les espaces du film, mais il faut également voir les rapports qu'il entretient avec le discours source du Carnaval - c'est à dire avec une tradition et une philosophie - et avec d'autres systèmes descriptifs issus de cette racine commune, comme par exemple le système descriptif de l'/enfer/.

(848, 849, 850)

la surimpression du système descriptif

Le système descriptif du /cirque/ est un continu visuel qui s'actualise sous la forme des objets qui, par connotation, renvoient, à ses paramètres de sens. Ainsi la **salle de cinéma** illustre la fascination fantasmatique du spectacle forain ; **l'atelier photographique** accentue la présence des figures surdimensionnées ; la **place publique** et la **rue** indiquent la caractère communautaire du rassemblement de la foule dans un cérémonial ; le **bordel** dévoile le spectacle érotique et le **festin** l'hyperbolisme utopique de l'abondance. Ce continuum organise la structure en ruche des espaces felliniens emboîtés où chaque nouvel espace est le "théâtre" d'une scène, d'un numéro burlesque. D'autre part ce continu se dissémine dans la profondeur du champ et il occupe soit le dernier plan de l'image - il est un détail de mise-en-scène - soit le devant de l'image comme système descriptif. Disséminé de cette manière dans le champ visuel, le /cirque/ se constitue comme un principe structural en mosaïque ou musical qui produit le film. De cette façon il se manifeste comme refrain, reprise, citation ou symbole (dans le sens de signe, de trace). La thématique ducirque se clôture sur l'image du *magnum tripudium* conçue sous le signe de l'artéfact artistique, une danse utopique de l'égalité, de la liberté et de la fraternité heureuse qui représente aussi une gigantesque mascarade de l'image.


(1345a)


(1345b)



Le fou, le bouffon ou le clown
le costume à carreaux du fou

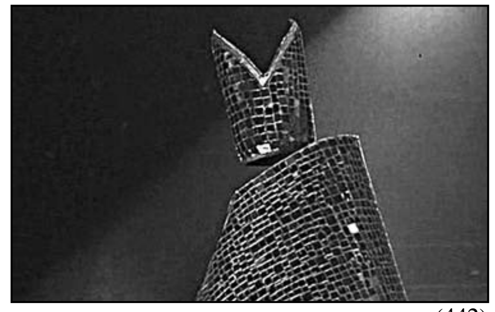
39. *La dolce vita* : Paola
401. *Roma* : groupe de chanteuses dans le Théâtre Barafonda
743. *Ginger et Fred* : le clown féminin et, au second plan, la vache à cent pis
754. *Ginger et Fred* : le clown féminin et l'allégorie de la mort
442. *Roma* : le costume-automate monastique (la "statue vivante"), les carreaux du fou, la mitre "diabolique"


(743)


(39)


(754)


(401)


(442)

L'ENFANT ET LA DANSE DE SARRAGHINA

"J'ai été toujours attiré par ce petit fou si plaisant avec ses grimaces, avec son esprit de domination, sa férocité, et son aspect d'innocence animale. Le film que je regrette ne pas avoir fait (...)
(30)/(34)

"La vie d'un énorme immeuble, entièrement vue et imaginée par des enfants, dans les histoires d'amour total de haines, de malheurs, toujours dans ces escaliers, ces paliers, le petit jardin d'en bas. Jusqu'au moment où ces enfants, traînés comme un gibier de chasse, sont emmenés au jardin d'enfants et, des leur arrivée, châtrés"
(31)/(35)

"Et qu'est il resté de ce poupard délicat et un brin féminin ?"
(32)/(36)

Sous chapitres

le jeu / l'infans / l'adulte qui revient au sein de sa mère / le groupe d'enfants / les enfants / l'enfant, le temps et la fertilité / la régression nostalgique / la poupée / figures de l'absence / la danse de Sarraghina / la balançoire /



(643)

le jeu

"Dans le carnaval la vie elle-même devient jeu et le jeu se transforme temporairement en vie réelle", "le carnaval représente la seconde vie du peuple, sa vie festive, organisée selon le principe du rire" (Bakhtine 1974:13)

Dans le Carnaval et dans les festivités populaires la culture acquiert un caractère ludique ; le jeu est compris comme le "principe culturel concomitant et autonome envers le rituel" (Drogeanu 1985:41) des formes graves, le sérieux de la culture.

Dans l'univers de Fellini le jeu est associé, d'une part, avec le monde de l'/enfance/ (le jeu de l'enfant) et avec les vertus génératrices de l'image de l'enfant, *l'infans*, et, d'autre part, est sublimé dans la variante de l'artifice, l'esthétisme de la danse :

> "en observant les corrélations étroites entre le festif et le ludique (l'élimination de la vie habituelle, la tonalité du bonheur : en même temps gaie et sérieuse, la spécificité temporelle et spatielle, le paradoxe de la concomitance d'une norme stricte et de la liberté caractéristique), le philosophe hollandais de la culture (n.n. Johann Huisinga) considère que par l'intermédiaire de la danse les deux concepts semblent suggérer de la meilleure manière leur liaison stricte" (Drogeanu 1985:41)

Dans la tradition populaire des fêtes, le jeu - de cartes ou sportif - s'associe à la **mantique**, aux oracles, aux prophéties, aux pratiques divinatoires et aux voeux. Le jeu, comme représentation de la destinée, du devenir, se trouve intimement lié au temps, un temps projectif qui s'ouvre vers l'image visionnaire et vers la magie d'un futur bénéfique, la destinée faste. Bakhtine parle des formes traditionnelles des pronostics et des prophéties et de leur liaison avec le jeu : "Le jeu est lui-aussi intimement lié au temps et au futur. Les principaux accessoires du jeu - les cartes et les dés - sont, en même temps, l'instrumentaire des pratiques prédictives, ce qui n'est pas un hasard. Il n'est pas le temps d'insister sur les racines des images festives et des images des jeux, car leur ***filiation*** génétique importe peu, mais leur ***filiation de sens*** entre ces images. Le monde du temps de Rabelais avait le sentiment net de cette filiation et la comprenait. Ce monde avait la vive conscience de l'universalisme de ces images, des relations qu'elles entretiennent avec le temps et l'avenir, avec la destinée, avec l'autorité de l'état et de leur caractère philosophique. Il interprétait sous cet angle les figures d'échecs, les figures et l'ordre des cartes ainsi que les dés. C'est pourquoi la position la plus favorable des dés s'appelait <<*basilicus*>>, c'est à dire <<*royal*>>. Les gens voyaient dans les images du jeu la formule universaliste concentrée de la vie et du processus historique : la chance et le désastre, la hausse et la chute, le gain et la perte, la montée sur le trône et la chute. Ils voyaient dans les jeux le théâtre de la vie s'actualisant sans rampe et en miniature, traduit dans le langage des symboles conventionnels. En même temps le jeu les libérait des contraintes quotidiennes, il les libérait des lois et des règles de la vie, il substituait les conventions usuelles avec d'autres plus faciles, plus gaies, plus condensées. Ceci ne fait pas seulement référence aux cartes, aux dés et au jeu d'échecs, mais également à d'autres jeux et sports (les quilles, les jeux de ballon) et les jeux pour les enfants (Bakhtine 1974:259)

> "Tout ce que j'ai dit jusqu'à présent explique pourquoi les images du jeu, les prophéties (parodiques), les énigmes et les images populair-festives se combinent dans une totalité organique, unifiée comme sens et style. Elles ont un facteur commun - ***le temps gai***. Toutes transforment le sombre eschatologisme du Moyen Age dans un <<gai épouvantail>>. Elles donnent un caractère humain à l'évolution historique, elles préparent la connaissance lucide et sans peur de ce processus" (Bakhtine 1974:255-7/261)

La création de Fellini contient les images du jeu, mais transpose aussi l'artifice ludique au niveau de la construction des films. Le jeu se trouve thématisé au niveau de la diégèse - les cartes, l'échec, les jeux des enfants et les jongleries. D'autre part le /jeu/ est un système descriptif mainte fois utilisé et aussi un formant au niveau narratif. Une possible allégorie trouve sa place ici. Un nombre important d'objets diégétiques peuvent être interprétés comme substitution des figures représentées sur les cartes de jeu, comme par exemple le jeu de **Tarot**. La recombination d'un nombre constant d'éléments textuels avec chaque film est analogique au mélange des cartes et à la production, de cette manière, à chaque étalage, d'un nouveau texte. Le mélange et l'étalage des cartes afin de créer à chaque coup une nouvelle histoire n'est pas loin dans la mentalité populaire (le discours carnavalesque) d'une recombinaison ludique, gratuite - une combinatoire qui met en action le principe de la montée et la chute (la Roue de la Fortune) - et d'une mantique.

Les personnages et des éléments du décor fellinien - si on pense à Casanova, à l'artificialité de l'univers imaginaire et des figures-personnages - peuvent, grâce à la conscience du ludique, être substituées aux figures inscrites sur les cartes de jeu. Notamment les figures du Tarot se retrouvent dans les films de Fellini - jeu dont l'orientation anthropocentrique et le fait qu'il sert souvent à générer un scénario initiatique ne manque pas de relevance dans ce contexte. Ce qui nous intéresse ici n'est pas l'identification stricte des images issues de cet imaginaire, mais la possibilité ou la permissivité d'une telle interprétation. Ce genre de reprise du jeu de Tarot ressemble au roman d'Italo Calvino *Le Château des destins croisés* qui exploite la structure narrative du jeu. En même temps les figures du jeu ouvrent le texte vers des interprétationssymboliques. Certaines "cartes" apparaissent souvent dans les films du metteur en scène italien : le soleil, la lune (dans *E la nave va les voyageurs admirent*, au début du voyage, la présence simultanée dans le ciel de la lune et du soleil), le château, le fou, la symbolique sexuelle féminine et masculine, l'oeil, le navire, l'église, la femme blanche ou noire, le pape, la mort, l'étoile ou la maternité, le cheval, le vieillard, la roue, l'oiseau, la source, l'aile ou le funambule comme pendu [1] .

Ces rapprochements n'épuisent pas le registre symbolique du film. **L'allégorie alchimique** forme le second intertexte qui sanctionne les figures fellinienes. Les scénarios des films transposent à l'image les trajets de sens des transformations alchimiques. La **coïncidence du soleil et de la lune** (*E la nave va*) représente, par exemple, une fréquente image de l'union des contraires (*coniunctio solis et lunae*) de même que la roue renvoie vers le mouvement (*ascensus et descensus*), la mer symbolise la *prima materia* et le **voyage sur la mer** transpose la transformation (*peregrinatio*) (Jung : le soleil et la lune, 111 ; la roue, 215 ; la mer, 248 ; *peregrinatio*, 309-11). Ces observations sont faites pour démontrer que les figures fellinienes citent des images issues de plusieurs systèmes représentatifs : le jeu de Tarot ou l'allégorie alchimique. L'ouverture symbolique des films de Fellini suppose de ce fait souvent la restriction à une compétence interprétative traditionnelle.

l'infans

Les **enfants** représentent une coordonnée fondamentale de l'humanité felliniene. Les enfants battissent un Carnaval d'enfants [2]. Ils sont éparpillés partout et immanquablement dans la majorité des scènes de foule. Leur présence est marquée par l'ambivalence grotesque. Ils sont à la fois ingénus, non-sérieux (i.e. le jeu et la farce les accompagnent), mais ils restent également les porteurs d'un message grave. Ils représentent la figure symbolique de l'enfant(*infans*) divin, le temps relatif, qui joue et rit portant entre ses bras la sphère du monde, la figure de Hermes ou de Dionysos enfant ; l'archétype qui transmet d'une manière symbolique le message "du monde qui parle de sa propre naissance". Les enfants forment une confrérie joyeuse qui fait un sacrifice de printemps : le cochon, le Christ et le fou devenu Roi-Carnaval [3] (Fabre & Camberoque 1977:229).



(643)

On a parlé, afin d'expliquer la présence de l'enfant dans les films de Fellini, de sa liaison avec le niveau autobiographique de l'oeuvre du metteur en scène, mais cette explication reste insuffisante pour bon nombre de cas. D'autre part, elle réduit la portée du texte de Fellini au cadre restreint d'une illustration réaliste, une confession cinématographique [4].
(643, 637)



(637)

Dans *Les Clowns* la présence de l'enfant témoin à l'élévation de la tente du cirque et ensuite au spectacle est associée avec l'instance de l'auteur du film. Il s'agit néanmoins, et ceci parait être plus important au niveau de la lecture du film, d'une instance multipliée par des débrayages et des embrayages successifs dans des "espaces énonciatifs". L'enfant est une manifestation de Fellini-a, le metteur en scène diégétique (celui qui fait le documentaire sur la mort du clown), et de Fellini-b, le metteur en scène réel du film [5] . La présence de l'enfant est un inducteur d'un code autobiographique, mais il s'agit plutôt d'une unité conventionnelle qui indique la présence d'un retour temporel réalisé selon le mode de l'anamnèse. L'enfant appartient ici à la longue suite de figures instanciations de la figure de **l'artiste** tout comme, parmi d'autres, les protagonistes qui ont des traits similaires au personnage Fellini (par exemple, le chapeau caractéristique) ou le personnage Fellini lui-même tel qu'il apparaît dans *Les Clowns, Roma ou L'Interview*. Cette convention est à incorporer dans un des traits du discours de Carnaval : c'est-à-dire l'ambiguïté de la relation fictif /vs/ réel, ou autrement dit, l'équivoque entre l'art et la vie ou entre l'artificiel et le naturel. D'autre part, selon une interprétation intertextuelle, à partir de l'éveil de l'enfant dans la première scène du film, on peut identifier une reprise de la figure de l'enfant de Little Nemo in Slumberland - bande dessinée de Winsor McCay -, donc une référence à un texte appartenant à la culture populaire (Bondanella 1992:17).

Le discours carnavalesque met en acte (comme figure) la filiation entre le praxis de l'écriture (un praxis iconique, mais aussi hiéroglyphique) avec un praxis d'encryptage (comme manifestation du signe obscur, cryptogramme). Il met en valeur l'espace d'interférence entre l'écriture visuelle et le crytpique. Cryptique est à comprendre aussi comme la manifestation d'une grotte ou d'une chapelle cachée sous une autre (un matrice sacrée). Le cryptique est une **thanatopraxie**. Ainsi conçue il devient une épreuve d'initiation (i.e. manifeste un scénario initiatique), un jeu avec le sacré et un étroit contact avec le "glacement" du monument funéraire, sépulcral, enfoui dans le souterrain infernal. On voit dans plusieurs films ce figement final : comme image figée (photographique) dans *I vitelloni*, comme image peinte sur des stèles funéraires dans Satyricon ou comme "pétrification" du protagoniste dans *Casanova*. Vues sous cet angle, les apparitions de la figure de l'enfant sont ambiguës et donc ne signifient pas nécessairement une équivalence avec la figure de l'auteur.

Voyons de plus prés les acceptions de la figure de l'enfant conçu comme ***l'infans* divin**. Dans le contexte mythologique l'enfant est associé à l'eau de la mer, épiphanie materne (Jung & Kerenyi 1974) [6]. Il appartient à une chaîne d'associations polarisées autour de deux couples : mer /vs/ poisson ou navire et mère /vs/ fils (l'enfant). Cette liaison est mise en rapport avec la signification de la mer comme genèse, l'élément intemporel de la création et de la transformation [7]. Le jeune Apollo chevauche un dauphin. Apollo, le patron des poètes et le garant de l'oracle, est une figure équivalente à l'enfant dans sa relation avec l'endroit oraculaire-materne :

> "le lieu de son célèbre oracle, Delphes : le nom de l'endroit a le même sens que celui de dauphin. Comme le dauphin est, parmi les animaux, le "corps maternel" parmi les paysages" (Jung & Kerenyi 1974:180).

(762)



(762)

L'enfant peut être un substitut symbolique qui représente la thématique préférentielle du discours fellinien : la création - manifesté sous son aspect naturel (corporel biologique ou cosmique) ou culturel (la création artistique) -, la transformation et l'oracle (manifesté comme langage secret, cryptique) du discours messianique du Carnaval.

L'enfant divin est quelquefois représenté d'une façon ironique comme Hermes et comme Eros ailé. Il est conçu, dans la filiation d'Hermes et d'Aphrodite comme hermaphrodite, être originaire bisexué (Jung & Kerenyi 1974:84). Comme Eros, Hermes l'enfant, selon une légende, transforme la tortue, symbole de l'immortalité, en lyre, ce qui exprime "l'organisation rythmique musicale du tout" (Jung & Kerenyi 1974:88). Le monde originaire associé la maternité, l'enfant et la musique dans une totalité ; l'enfant devient Eros Proteurythmos. On se souvient ici de la relation établie entre l'enfant (ou les signes de l'enfance), **l'eau**, la **figure materne** et l'insinuante présence de la **musique**. La musique fera la translation de l'agonie du confrontement militaire de *E la nave va* vers l'espace de l'utopie de la création. Sous le signe de la musique commence et finit le voyage qui préside le transfert de la foule vers un autre niveau ontologique. La fin du film, située sous le vecteur de l'utopie, représente la "destruction du monstre issu du monde originel" (Jung & Kerenyi 1974:79).

Parfois l'enfant divin est Dionysos. Il est associé à un décor symbolique : la **mer**, le **navire**, et aussi à des **attributs** sexuels :

> "Dionysos est identique au symbole porté en procession lors de la célébration de son culte, symbole caché dans chaque vau : le phallus" (Jung & Kerenyi 1974:101).

Comme Hermes, Dionysos a une double nature, il est homme et femme sous une seule personne. Caché sous la figure de Dionysos on trouve un aspect rarement mentionné dusymbole de l'enfant. Comme Hermes psychopompe, l'enfant est associé à **l'enfer**, au domaine des morts. Dionysos, ambivalent, a aussi un aspect sépulcral, il représente ainsi un état d'indétermination de l'être :

> "ne pas encore être éliminé de l'existence et cependant ne pas être : équilibre flottant entre les deux directions d'un même état labile, - le flottement des enfants et des mourants entre être et non-être - mais le renversement certain vers le haut de la direction qui pointe vers le bas : le déploiement en ce qu'il a de plus haut - le summum de force autant de summum de faiblesse" (Jung & Kerenyi 1974:102-3) [(8)].

Jung pense que le thème de l'enfant est représentatif pour l'aspect préconscient de l'Inconscient collectif. Sa fonction dans l'économie du psyché est de défendre, par le mécanisme compensatif de l'»état infantile", le psyché confronté à la menace de "l'aliénation" inhérente à la conscience "différenciée". L'enfant est un symbole médiateur dont le rôle essentiel est de former le tout ; élément de synthèse, l'enfant est "un avenir en puissance". Un adjuvant à la formation du soi, il représente un facteur projectif et rétrospectif. Il annonce la synthèse future de la personnalité et reprend en actualité un état antécédent ; il est un être initial et final, il est bisexué (hermaphrodite). Par conséquent, il combine deux genres et deux temporalités, comme les valeurs de la création et de la mort [(9)] . Il est, comme la mer, un symbole de la virtualité de l'incréé :

(786)



(786)



1202

"La mer est le symbole préféré de l'Inconscient, mère de tout vivant. De même que l'enfant a, le cas échéant (comme par exemple dans le cas de Hermés et des Daktyles, un rapport étroit avec le phallus comme symbole du créateur, ainsi qu'il réapparaît dans le phallus sépulcral, symbole d'une nouvelle procréation" (...) "L'enfant est, pour cette raison, aussi, *renatus* in *novam infantiam* (...). Sa nature préconsciente est une anticipation par analogie par-delà la mort (Jung & Kerenyi 1974:140)

L'enfant va accompagner, comme analogon symbolique, le navire (*E la nave va*) sur son voyage funéraire, une régression vers le stade préconscient de la première enfance ou une avance prospective vers l'état post-conscient d'outre-tombe.

La présence de l'enfant (la fille d'Ildebranda et la fille d'un réfugié serbe) sur le navire de *E la nave va* dans la proximité de la figure de l'artiste (Orlando) produit une contagion des traits. La condition de ***l'infans*** - "summum de force sortant du summum de faiblesse" - signifie la condition de l'artiste face au monde [(10)] . On voit dès le début de la carrière de Fellini, dans *La strada*, la présence des enfants, les soeurs de Gelsomina qui va se perpétuer avec les figures de tous les autres enfants, témoins de l'histoire, tout le long du récit des aventures des protagonistes.

Dans ce contexte on peut se souvenir de l'aspect infantile des personnages felliniens. Questionné une fois sur le fait que Casanova porte - pendant les scènes érotiques - une brassière, Fellini répond que le choix avait été fait suite à l'intention d'"accentuer l'aspect infantile du personnage (Fellini 1977:67) [(11)] . Ce trait est repris de façon différente avec chacun de ses personnages à partir de Gelsomina de *La strada* ou par l'obsession de retour vers l'enfance des protagonistes (*Amarcord, Les Clowns, Roma, La Cité des femmes, L'Interview, 8 1/2*). Il s'agit en quelque sorte de la reprise de la figure du ***regressus ad uterum*** initiatique (Eliade 1959:217 et dans l'imaginaire alchimique, idem. :127)

Le début de l'histoire ou sa fin est marqué par la présence de la figure de l'enfant. *L'Interview* est la relance de l'activité créatrice (face à un jugement-interview) par le retour vers la figure de l'enfant (le jeune Fellini). Le sacrifice des aristocrates de *Satirycon* est accompagné par le départ des enfants. Une fois introduit dans la maison Paletta, le protagoniste (un alter ego de Fellini) perd ses repères dans un labyrinthe où grouillent des enfants. Il rencontre au cours du même épisode une fillette qui lui montre en s'amusant "la plus petite grand-mère du monde". On a ici une autre image qui associe le début de l'enfant avec la fin de la vieillesse - une image grotesque avatar de la gravure de Durer de la vieille femme qui accouche en avançant vers le tombeau) [(12)] . On retrouvera, comme citation, l'association entre les enfants et la figure materne vers la fin de *La voce della luna* (i.e. l'épisode du retour de Salvini à la maison).



(940)

On peut se souvenir, en ce contexte, du final de *8 1/2* [(13)] . L'épisode est situé sous le signe de *l'infans*. La séquence est une recombinaison des figures que l'on a, pour la plupart, identifiées jusqu'à présent.


(934)

L'entière séquence parait être, comme dans *Les tentations du Docteur Antoine*, une **farce** carnavalesque jouée par **l'enfant** à sa **victime** : le **fou-artiste**, Guido. La farce prend les traits du **suicide** (14) de Guido au moment de l'interview et de sa disparition dans une ronde funèbre, infernale (comme celle de *Les Clowns*, un enterrement joyeux). Il s'agit d'une transformation dans un **artefact** - comme la transformation de Casanova ou l'attitude figée en image d'autres personnages (*La strada ; Satyricon*). Les personnages du film descendent les **escaliers** vers l'espace festiv-infernal. Leurs habits blancs s'apparient aux habits des processions carnavalesques ou à l'habit du fou (par exemple le Docteur Antonio, Guido aux bains, Casanova, Orlando avant l'écoulement du navire et Salvini). L'enfant est associé à la **musique "folle"** (les clowns-instrumentistes utilisent des instruments à vent, la **trompette**), le principe de l'harmonie du monde et de la circulation des âmes, et se trouve situé dans l'espace spectral du "**set**", le cercle de lumière blanche. Celle-ci, comme dans *Les Clowns* ou dans *L'Interview*, délimite un endroit, un "*locus*" défini par son inintelligibilité, ou, autrement parlant, par son mystère (donc par une promesse de révélation). Espace sacré, il indique (comme le fait la trompette annonciatrice) les limites d'un texte apocalyptique.

l'adulte qui revient au sein de sa mère

Ivo Salvini (*La voce della luna*), le fou de la farce lunatique se souvient, au début du film, de son enfance passée auprès de sa grand-mère (qui, identifiée à la lune, se moque en riant de l'incompréhension du personnage confronté au principe féminin) (15) . L'épisode met en oeuvre l'arsenal des lieux communs du Carnaval. On ne va pas faire un commentaire sur leur présence au niveau de l'oeuvre de Fellini, mais on va seulement les énumérer : le costume **blanc** (la chemise de nuit) du fou ;


1308

1346


1309

(931)

l'identification du personnage avec un arbre (selon la figure symbolique de la **mandragore**, l'homme-plante (16)) ; **l'ascension et la descente** d'une **échelle** adossée au mur (*l'escala* du Carnaval) (17) ;



(932)

l'allaitement (qui est explicité dans le film par le mythe de Junon et Hercule ou situé en contexte mythique-fondateur dans une des diapositives du début de *Roma*) ; la contemplation du **feu** de l'âtre (infernal) et le questionnement sur le sort des étincelles [18] ;



(933)

le spectacle offert par **l'ombre de la femme** sur un **voile-suaire** devant le personnage. Ce qui nous intéresse ici est le fait que le rappel à l'enfance induit le topos du **monde à l'envers** (la grand-mère est trop jeune et l'enfant garde tout le long de la séquence les traits de l'adulte) et l'absence présomptive du père (Salvini se demande s'il a eu un père lui aussi) [19] . On voit ici que la figure de **l'adulte qui revient au sein de sa mère** (image inclue dans un scénario initiatique) est amalgamé avec la figure de la **femme oracle** utilisant un **langage obscur** (en occurrence la farce de la non-compréhension du message des "voix des puits" et de la figure de la lune). La femme oracle (la grand-mère qui rit au dépens du fou et la femme-lune) est un développement de l'oracle muet (celui qui s'exprime par des signes <<à cause des amphibiologies équivoques et obscurités des mots>>, l'énigme et l'allégorie obscure) [20] . Le **rire** de la femme qui met en scène la farce est à lier avec la figure du rire prophétique - lié au "dogme de la transmigration des âmes" et au jeu avec le temps [21] - mais aussi avec l'image du corps carnavalesque: le corps des apertures où sont signifiants les gestes de se taire, rire, montrer ses dents ou ouvrir la bouche (Gaignebet 1986:163-4) ou pleurer (22).

Signe de l'enfer, l'enfant est associé au retour temporel à la **maison familiale**. Le retour de Guido (*8 1/2*) ou de Snaporaz (*La Cité des femmes*) vers l'enfance est aussi une descente aux enfers. De même Salvini (*La voce della luna*) retrouve, à la fin du film, sous le mode du souvenir la maison familiale ou le enfants s'amusent devant les **ombres** projetées par l'appareil de télévision. (787)



(787)

On a retrouvé les variantes de cette figure dans les apparitions des femmes qui font des **signes derrière une vitre** cachant le son de leur voix : la mère de Casanova (*Casanova*) ; une jeune femme dans le couloir des studios de *Ginger et Fred* ; une jeune femme dans le tramway de *L'Interview*; une jeune femme dans *8 1/2*. La même figure apparaît aussi sous la forme de la fille qui envoie des signes vers Marcelo à la fin de *La dolce vita*, Paola. Il faut remarquer que ce personnage est construit à partir de trois systèmes descriptifs : la femme comme variante de la /déesse muette/ ; l'/enfant/ et le /fou-clown/ (son costume est un ensemble de carreaux comme celui de tous les clowns felliniens). Elle représente également une autre manifestation de la figure materne (la grand-mère de *La voce de la luna*) dont on verra plus loin les variantes. (478)



(478)

La **farce** s'associe à la figure de l'enfant. Etre ambivalent, son action peut se transformer en farce tragique. Dans *Les tentations du docteur Antoine* ou dans *Toby Dammit* l'auteur de la farce est l'enfant. L'enfant est le ***trickster***: le "fauteur de troubles", dieu intermédiaire, facétieux et généralement enfantin (Gaignebet 1974:50) **(23)**.



1193



(1337)

Dans *La dolce vita* les deux enfants qui soutiennent avoir vu l'apparition de la Vierge devant le sanctuaire du Divino Amore, prés de Rome, produisent ainsi un rassemblement immense de gens et un chaos indescriptible où quelqu'un, dans la confusion et la panique, perd sa vie. Les enfants jouent et jouent



(244)

des farces dans la place publique ou à l'école *(Amarcord)*. Devant les groupe d'enfants assis en rangs et regardant une projection éducative, s'insère l'intempestive image érotique. (244)

le groupe d'enfants

La figure de l'enfant prend parfois la forme de la pluralité ironique, "diablotine" - le **groupe d'enfants** qui se moque et agace un état normal. Quoique lié aux significations de l'enfant, cette figure a une signification différente de celle de l'infans. Pour le psyché le groupe d'enfants représente un morcellement dissociatif de la personnalité (24). *Dans La Cité des femmes* le groupe d'enfants qui fait des grimaces et s'amuse dans le couloir du train est le témoin et le complice de la farce que subit Snaporaz. Les enfants apparaissent au début et à la fin de l'enfer de Carnaval. Situés derrière la vitre (qui leur coupe la parole) ils sont similaires aux figures de la mère et de l'évêque qui apparaissent à la fin de *Casanova*: figures thanatiques qui annoncent et guident le trajet infernal de Casanova-Snaporaz.

Le début de *La dolce vita* présente les enfants qui courent après une **ombre**: la projection en ombre chinoise de la statue de Jésus Travailleur porté dans les **airs** par un hélicoptère. Les enfants sont émerveillés par l'apparition dans le ciel de l'hélicoptère qui porte la statue de Christ.



(211)

Ce sont toujours eux les protagonistes de la farce qui réunit la foule et les média pour l'apparition de la Vierge. Un garçon et une fillette qui s'amusent, complices, à provoquer ce rassemblement de curieux, de crédules ou d'imbéciles autour de leur prétexte. Antidogmatique, l'enfant représente pour Fellini le système de valeurs opposé aux privations, aux barrières et aux limites de l'idéologie ecclésiastique. La scène finale du film reprend l'image de l'enfant sous le visage de Paola qui sourira énigmatiquement à Marcelo. On retrouve dans cet épisode l'association de **l'infans** et du **monstre marin** (i.e. la raie jetée sur la plage). (211)

Dans la labyrinthique **maison Paletta** (*Roma*) - modèle pour la maison de l'enfance de *La voce della luna* - les enfants sont éparpillés dans tous les coins de la maison. Ils jouent dans l'escalier, un autre enfant crie, assis sur un pot, unautre crie de toutes forces, des garçons et des filles jouent avec un ballon, ils montrent leur langue, ils font des grimaces, claquent des mains. Une fillette montre au jeune homme la plus petite grand-mère du monde et ensuite commence à chanter et à sauter. On remarque ici la présence du motif carnavalesque du mélange des contraires, facettes réversibles sur un axe temporelle - "**la jeune et la vieille**" (Curtius 1970:124-128) - et de la moquerie de ce qui fait peur (la vieillesse). La vieille femme est représentée, d'une part, comme un extraordinaire forain, comme un nain, et comme une poupée (l'objet du jeu) de l'enfant (soit-il le féminin au plus jeune âge) [(25)] .



(591)

Dans le restaurant ouvert le soir en pleine rue, les enfants crient, mangent, courent parmi les pieds des gens qui se trouvent à table ou chantent d'inintelligibles vers. Ils sont présents dans la salle de cinéma ou dans le théâtre Barafonda. Ils font resurgir sans entraves l'aspect grotesque du monde. Dans le théâtre un enfant a envie d'aller aux toilettes et sa mère, qui n'a pas envie de rater le spectacle sur scène, lui baisse le pantalon et le laisse faire pipi sur le plancher. Il faut se souvenir que dans le cérémonial de Carnaval les matières scatologiques ont une signification ambivalente et représentent "la gaie matière du monde" (voir, par exemple, l'expression valable encore aujourd'hui comme souhait de chance, <<merde>>). L'enfant est le Gargantua-manneken qui pisse. (15, 345, 588)



1307



(15)



(345)



(588)

Les **enfants** sont, comme on l'a mentionné plus haut, les témoins de l'épisode initial de *La Cité des femmes*. Snaporaz essaie de draguer la femme qui se trouve avec lui dans le même compartiment de train. Un groupe d'enfants, réunis dans le couloir derrière la vitre, s'amuse, fait des grimaces et rit d'une manière complice. On pourrait penser, selon la logique de l'interprétation proposée, que leur comportement est motivé par le fait qu'ils assistent à une farce érotique dont Snaporaz sera la victime, une farce rituelle de Carnaval. En tant que tels ils sont des consignes de lecture qui vont diriger la lecture ultérieure du film. Leur présence se mêle à celle de la farce.

Cela devient évident dans quelques films d'un metteur en scène qui reprend l'esprit de l'oeuvre fellinienne : Ettore Scola. Par exemple dans *Macaroni* (1985) le metteur en scène introduit épisodiquement un enfant qui ne pense qu'à faire des bêtises et n'arrête pas d'agacer et d'agresser tout le monde, mais qui porte, ironiquement, un habit de moine. En fait, il illustre la représentation populaire du "diablotin", l'enfant qui dépasse les limites des conventions établies et passe dans le territoire admis du comportement du diable.

Le "diablotin" revient dans l'épisode de la fête de la marquise d'Urfée (*Casanova*). Ici la fillette savante et prétentieuse expose au public ses arguments contre la doctrine ecclésiastique canonique de Saint Augustin au sujet de la divine conception par l'oreille. (14)

(14)

L'image à tonalité nostalgique de l'enfance apparaît aussi dans *La dolce vita*. Il s'agit de l'image du sommeil sans souci des enfants de l'ami de Marcelo qui va se suicider. Il faut observer que les enfants sont présents également dans la séquence du **suicide** du couple dans *Satyricon*. Ils jouent le rôle d'un élément de contraste, mais aussi ils sont un élément contigu à la mort - tout comme la fillette, diable farceur, de *Toby Dammit*.

Dans *Juliette des esprits* l'image de enfants est associée à l'univers du cirque et à la mer.

L'association enfants-mer reviendra dans *La Cité des femmes*. Les enfants épient l'apparition de la femme qui va se diriger vers la mer. Dans *E la nave va* les enfants s'amusent au dépens des participants au cérémonial funèbre (reprise de la figure de l'enfant qui dit des vers licencieux et injurieux pendant les funérailles de la mère : *Amarcord*) et n'arrêtent pas d'embêter le photographe ou le musicien (reprise des relations entre le musicien aveugle et les enfants dans *Amarcord*).

Une autre figure d'enfant est représentée par l'apparition épisodique d'une jeune fille, soit-elle la fille d'Ildebranda, la chanteuse d'opéra qui prend part au voyage de la *E la nave va*, soit Paola,

la fille qui apparaît sur le bord de la mer (*La dolce vita*) ou soit l'inconnue du tramway (*L'Interview*).

Amarcord est un film qui s'occupe exclusivement de l'univers des enfants lié à la vie de la ville (des séquences seront reprises et continuées dans *8 1/2* et *Roma*). L'histoire suit la participation des enfants aux événements de vie de la ville, leurs farces, mais aussi leur premiers fantasmes érotiques, la vie en famille et surtout leur bruyante présence sur la place publique.

L'enfance ne signifie pas uniquement le jeu libre, l'exubérance, le non-conformisme et le langage obscur, les farces et les gestes licencieux, libres de contraintes, mais également le souvenir et la nostalgie. La figure de la jeune fille angélique représente un des moyens par lesquels cet aspect est activé. Elle représente souvent l'ingénuité qui questionne sans préavis l'ordre établi, les préjugés (*La dolce vita, E la nave va, Casanova*) ; l'enfant qui pose des questions difficiles. Ailleurs elle reste une figure épisodique qui, par défaut de commentaire, reste le porteur d'un message énigmatique (*L'Interview, Satyricon*). L'aspect idéal de l'enfance est ressenti comme perte, manque et comme le but d'une quête diffuse. Marcelo regarde le lit où dorment les filles de son *ami (La dolce vita)* au moment où il confesse au docteur Steiner ses doutes et ses inquiétudes sur son sort d'écrivain.

l'enfant, le temps et la fertilité

Bakhtine parle de la liaison entre **le jeu de l'enfant et le temps** (l'endroit où se manifeste la mantique) dans les cérémoniaux festiv-populaires:

"le rituel et les images de la fête essayaient de mettre en scène le jeu du temps, qui dégrade et en même temps régénère, qui dissout le vieux dans le nouveau et ne permet à aucun phénomène de s'éterniser. Le temps joue et rit. Il est l'enfant héraclitien qui joue et qui détient le pouvoir suprême dans l'univers ("le pouvoir est dans les mains de l'enfant"). L'accent est toujours posé sur l'avenir, dont la physionomie utopique est toujours présente dans les rituels et dans les images du rire festif du peuple" (Bakhtine 1974:93)

Fellini associe l'image des enfants avec le motif carnavalesque du **balai** dans *Amarcord* -

"***l'association purement Carnavalesque*** du ***balai*** dans la rue et ***des enfants*** comme symbole universel de la vie toujours en éteinte et en renaissance" (Bakhtine 1974:276).

Il faut rappeler que le **balai** est un symbole phallique qui est intégré dans le système des objets qui désignent les vertus de la fertilité universelle [26] . Dans la séquence initiale du film, à l'arrivée du printemps, les habitants de la ville organisent un cérémonial pour fêter l'événement dans la place publique. Le mannequin qui symbolise l'hiver est brûlé sur un bûcher géant autour duquel se rassemblent les habitants : vieux et jeunes, disposés à faire toutes sortes des farces gaies de Carnaval. L'image se fige, à la fin de la séquence, sur la femme qui balaie les cendres du bûcher. (voir aussi ce motif dans *L'Interview*). (591, 318)



(318)



(935)

jeux de langage

Souvent la présence de l'univers des enfants est introduite par l'instance de l'anamnèse : le protagoniste se souvient des scènes importantes de son enfance dans des séquences que le

film situe d'une manière explicite au niveau du souvenir. Guido (*8 1/2*) se souvient, pendant une fête où un **magicien** joue un numéro de divination (il sait à quoi pensent les gens, il connaît leur pensées secrètes) des mots "asa nisi masa". L'épisode est relevant pour deux raisons. D'une part, il indique l'obscure pensée de l'artiste, c'est-à-dire l'insondable de son psyché et le fait qu'il est le maître d'un obscur jeu de langage. D'autre part, l'épisode introduit une séquence explicative du monde de l'enfance et le jeu de langage que les enfants, après avoir pris le bain de soir, jouaient avant de s'endormir. Il s'agit d'un jeu gratuit et en même temps d'un jeu de langage à fonction magique (apotropaique). L'épisode revient dans le film et sera un lieu commun des films de Fellini.

la régression nostalgique

Guido, Snaporaz, Casanova ou Marcelo se souviennent, au moment d'une crise érotique ou d'une agonie matrimoniale, avec regret des instants perdus du contact idéal avec la maternité : Guido a des problèmes avec sa femme et avec les maîtresses (réelles ou fantasmatiques) qu'il n'arrive pas à maîtriser ; Snaporaz est attiré par des femmes qu'il ne peut pas conquérir et a des querelles incessantes avec sa femme ; Casanova découvre Mouna suite à une querelle avec deux anglaises ; et l'aventure de Marcelo dans *La dolce vita* a lieu à la suite de sa querelle avec sa maîtresse. Le repli de personnage se fait vers les métonymes de l'enfance.

La nostalgie de l'épisode du rituel du **coucher** réapparaît dans *La Cité des femmes* quand Snaporaz, hôte dans la maison de Cazzone, est guidé par une vieille servante vers la chambre à coucher. On lui fait des voeux de bon augure (des formules oniropompes) et une berceuse lui est chanté. Il est gâté comme seulement un enfant le peut être. La même tonalité nostalgique couvre l'épisode où Casanova épie le bain de soir de Mouna, la géante vénitienne qui voyage avec un cirque en Angleterre. Elle chante une chanson de Venise et l'image se fige sur un panier plein de **poupées**. Les poupées font un renvoi métatextuel - car il s'agit d'un film où prolifèrent les simulacres : les mannequins, la poupée, l'automate, le costume - et représentent, en même temps, un rappel à l'univers de l'enfance. Associé à la figure materne la poupée apparaît dans *Amarcord* avant l'annonce de la mort de celle-ci. (84, 177)



(84)

(177)

Les séquences qui reprennent l'épisode du **bain** nocturne vont construire un système descriptif qui va réunir une série de motifs symboliques: **l'eau** et la submersion (la plongée dans le bain ou l'eau de mer ou de la rivière), la figure **materne** et celle de la **servante**, les **jeux de langage** (les vers ou le chant) et les **poupées** (emblème de l'enfance : *Casanova, Amarcord, 8 1/2*). L'univers de l'enfance est conçu comme le bonheur perdu, les moments sans souci, l'innocence, la liberté et le langage poétique par excellence : le langage-jeu, le langage inventé, obscur et non entravé par le besoin d'une quelconque référentialité. (789)



(789)

La **poupée** et le rituel du **bain** de soir sont des motifs situés au croisement de plusieurs systèmes descriptifs et supposent une structure ambivalente. Ils renvoient vers un état antécédent, la submersion dans la substance matricielle initiale, et annoncent un état futur, celui de l'enterrement et de la mort. Le cérémonial de l'enterrement et du bain ont la même structure et échangent réciproquement les valeurs symboliques. L'ambivalence de l'acte de la submersion devient explicite dans une séquence comme celle de la fontaine de Trevi de *La dolce vita* (naissance-mort; extinction-resurrection; fontaine de jouvence-ouverture vers l'achronie du figé monumental). Le **bain de l'enfant** serait l'arché de cette figure qui condense d'une manière implicite les aspects de vie-mort. D'ailleurs il représente le modèle des autres figures de ce type : soient celles submersions sacrés (*Casanova*), érotiques (*La dolce vita*) ou d'un simulacre de monde (*E la nave va*). La présence dans la proximité du bain de la poupée rappelle le jeu de l'enfant avecle simulacre, le jeu des marionnettes, sorte de théâtre *in nuce*. L'ensemble qui réunit l'enfant-l'immersion-la poupée sera le modèle de la rencontre du protagoniste avec l'automate féminin (*Casanova*). Les éléments figuraux représentés d'une manière objectale, littérale, qui forment l'épisode du bain de soir de l'enfant, seront repris d'une manière implicite, comme un figural qui dirige la lecture. La répétition qui fait surgir l'analogie se concentre sur la même structure de l'acte : la baignade ou la submersion. Le schéma primitif de cette action comprend l'agent (le protagoniste) et l'objet (le liquide) et l'action d'immersion. Divers adjuvants (prédicats) qui vont apparaître dans l'épisode type de l'enfance vont servir comme formants dans les autres réitérations de l'épisode, c'est-à-dire la **figure féminine** (la mère ou la servante), le **simulacre** (la poupée), la **béatitude** (la joie de l'enfant) et le sentiment de **tristesse** (la nostalgie de l'adulte qui, par ses souvenirs, modalise la réception de la séquence). Chaque occurrence décrit des valeurs potentielles des éléments mis en jeu par ce schéma: **l'eau** (de Venise, de la fontaine, du bassin du foyer familial, la mer, le fleuve), le **féminin** (materne, divin ou de partenaire érotique) la **poupée** (automate, marionnette, statue).

la poupée

Regardons de plus prés quelques occurrences de la **poupée**. Le système descriptif initial de la poupée représente l'instrumentaire de l'enfance. Il introduit l'enfance, mais est contaminé par la présence du féminin dans la baignade de Mouna. Son caractère funèbre est introduit dans *Amarcord* par contiguïté avec le contexte de la mort de la mère - comme indice de celle-ci. De même l'image se fige sur les poupées des enfants dont le père s'est suicidé dans *La dolce vita*. La poupée géante devient la statue de Vénus qui disparaît dans les eaux de Venise (*Casanova*). A la fin du film le caractère figé de la poupée emporte sur le décor : le protagoniste rencontre l'automate féminin sur la glace des eaux de Venise, "la statue vivante". Ainsi la poupée est l'indice du jeu de l'enfant -



(936)

theatrum in nuce -, motif qui active le caractère spectaculaire de l'élément, mais est également la manifestation du motif de la "statue vivante" ; son caractère funèbre est parfois lié au féminin.

figures de l'absence

L'enfant, comme le fou, est non seulement le témoin du spectacle de Carnaval, mais aussi son acteur. C'est lui qui détient un **lan-**

gage obscur, poétique en fin de compte : verbal (" asa nisi masa") ou gestuel - les signes que fait la jeune fille en position regard à la caméra dans le final de *La dolce vita* sont, pour son interlocuteur, Marcelo, incompréhensibles. (704)



(704)

L'enfant, comme "l'idiot, le fou et le rêveur sont inaccessibles à l'interlocution" (Vernet 1988:19). Celui-ci se cache derrière un **écran**. On verra que cet écran, ambivalent, est "transparence et obstacle" ; il est une surface hymenale, de transit, un langage verbal, un geste ou une vitre - souvent représentée comme cadre dans le cadre. Son masque est une surface transparente. (La figure est la présence de la fille ou de la femme derrière une vitre. L'enfant apparaît derrière la vitre dans *La Cité des femmes*).

Marc Vernet remarque qu'il s'agit là d'une figure de l'absence et que cela fait partie des figures résumées par le **regard à la caméra** (un regard dont on a parlé, v. supra). Un regard qui s'adresse à un "partenaire collectif (le public) et imaginaire (l'autre public)" (Vernet 1988:19). D'autre part il s'agit de "l'image en miroir de celui (le regard n.n.) du spectateur qu'il repousse dans une infranchissable altérité, en marquant qu'il demeure sur une autre scène où je ne saurais être" (Vernet 1988:19). On voit, suite à ces remarques, l'ouverture du regard à la caméra et surtout de celui de l'enfant vers un collectif (le protagoniste essentiel du discours carnavalesque) imaginaire (qui présuppose sa transfiguration comme imaginaire) et vers le spectateur (en illustrant de cette manière les conditions du clivage spectatoriel et du mécanisme de la représentation cinématographique - donc affiche le dispositif représentatif). Ces trois traits définissent en fin de compte le rôle (*personna*) auquel s'adresse le regard à la caméra.

On souligne encore qu'on s'intéresse moins à l'aspect d'envoi vers un système interprétatif psychanalytique, mais au fait qu'il s'agit d'un **dialogue** avec un collectif et que ce collectif est envisagé comme transposé sur une "autre scène". La figure de l'enfant, dans ce contexte, est une variante diégétisée (réifié) des variantes visuelles du masque, du langage verbal obscur et des écrans transparents qui, par leur présence même, interdisent l'accès intersubjectif. On pense aussi qu'il faut nuancer les observations visant le **regard à la caméra** (du burlesque).



1205

Le burlesque est un genre carnavalesque, un genre populaire où, même par l'intermédiaire d'un saut ontologique (le but d'un rituel) sur une autre scène (une allégorie soit d'une réalité psychique soit du discours fictionnel), l'adresse est toujours le peuple, la communauté humaine (le public). On accentue plutôt le caractère "communicatif" d'un tel geste - soit-il ambivalent - car il présuppose, en première instance, un partenaire de dialogue. Certes le dialogue est un dialogue de sourds (métaphore du film muet) et appartient au paradigme des imbroglios créés par les incompréhensions des fous (imbéciles, idiots), mais il est fondé néanmoins sur la conscience de l'existence du contrat dialogique afin de relever, ensuite, la crise du mécanisme communicatif (les signes, le langage). Le résultat n'est pas reçu, dans le Carnaval, comme une triste défaite, mais comme l'acquis d'une conscience critique du langage et comme une transposition de la communauté ainsi établie (le fou - le public) dans un ordre autre. Il s'agit d'une inaccessibilité à l'interlocution d'un type particulier, mais aussi de la création d'une interlocution fondée sur la mise en crise de celle-ci. Certes, il faudra voir ici, comme le souligne

avec justesse Marc Vernet (1988), un langage de l'absence ; un langage allégorique (de Man) fondé sur une "étiolation" du langage standard. Les conséquences de cet acquis de mentalité - de cette façon d'accepter une condition langagière - seront définitoires pour ce que l'on nomme le postmodernisme cinématographique.

Une des figures corrélatives au regard à la caméra sera justement, chez Fellini, la mise en dispositif du personnage : la jeune fille, la mère, l'enfant, les autres - afin d'expliciter ce qui était implicite dans le regard à la caméra.

la danse de Sarraghina

La liberté du jeu prend parfois la forme de la **danse**. Les rituels festifs se construisent autour de la danse, une forme d'expression qui a comme fonction la libération de l'énergie de la collectivité. La figure renvoie au modèle iconique du cercle, de la roue de la Fortune ou à la ronde finale du spectacle de cirque (la roue comme variante du symbolisme du centre, le *mandala* dans Jung 1970:215-7).
(490)



(490)

La danse collective représente une manière d'égalisation, d'annulation des hiérarchies et des différences sociales, une façon de participation des acteurs et des spectateurs du Carnaval à l'unité formée par la destinée du peuple, organisme vivant, indestructible, en continue métamorphose et, en fin de compte, immortel. La danse se trouve située à l'interférence entre la pression des forces originaires, génératrices du chaos, et l'ordre des rituels collectifs. Dans *La Cité des femmes* la danse des femmes réunies à l'Hôtel Mira-Mare représente l'émancipation du carcan des inhibitions et des répressions provoquées par une longue soumission imposées aux femmes par le masculin. La danse prend la forme de l'expression primitive, de la danse exotique (la danse <<sauvage>>, <<primitive>> ; les rythmes de <<tam-tam>> , la répétition des mots refrain ; le mouvement <<catatonique>> des participants sous l'emprise d'une transe) ou devient la ronde frénétique des femmes dans la salle de gymnastique.

La **salle de gymnastique** représente un *locus* symbolique dans la géographie du lieu. Elle se trouve au sous-sol du bâtiment - endroit situé selon les coordonnées de l'Enfer du théâtre médiéval. C'est l'espace où les femmes s'entraînent à exercer leur violence déchaînée envers des simulacres de l'agresseur masculin (parodie envers les exercices de sportivité féministe, construites selon le système descriptif de la discipline /fasciste/ - allégorie du pouvoir). Après les activités de combat et de défense, les femmes vont tourner sur des patins à roulettes - mélange entre le jeu d'enfants et aussi forme moderne de chorégraphie - qui exclut le mâle inhabile, ridicule et inadapté, Snaporaz. Le **mouvement circulaire** réapparaîtra dans *La Cité des femmes* dans le rêve de Snaporaz qui descend une pente dans la proximité d'un "panier" où des jeunes femmes et des vieillards tournent - une évidente allusion au monde du cirque, un monde qui garde le souvenir de l'enfant et associe la figure de la jeunesse féminine et de la gaie vieillesse dans la **navette-nef-landau** (un topos qui reprend la figure du vieux professeur et de la jeune ballerine qui fuient le cirque dans un avion - *Juliette des esprits*).

la balançoire

Dans *Casanova* le protagoniste rencontre, dans l'épisode du cirque de Londres, une **balançoire** tirée par des chevaux dans lequel trois femmes tournent en rond et s'amusent. Il s'agit d'une autre image du mouvement de la danse, plus proche de l'image de la roue de la Fortune. L'aspect sexuel, évident dans cet épisode, serait mis en évidence avec plus d'emphase dans *Satyricon*. La balançoire s'associe non seulement aux valeurs de la fertilité (Chevalier/Gheerbrant 1982, ch.balançoire:88) [27], mais aussi, dans le contexte de la séquence, son mouvement suggère par analogie la rythmique sexuelle. Le **rire**

ouvert des femmes qui se trouvent dans le balançoire indique la proximité de la farce sexuelle dont le protagoniste tombe victime (Casanova, Encolpio). Ainsi la roue de foire ou la balançoire, par inclusion dans le spectaculaire forain, vont soutenir l'intrusion du message régénateur des valeurs de la vie, la joie libératrice. (572, 851)


(937)


(937)


(572)


(851)



On aimerait à cet égard attirer l'attention encore une fois sur l'ambivalence du discours carnavalesque. On a vu les contextes fréquents où le féminin est la cause d'un destin tragique, d'une inaccessibilité (*Casanova*), d'une "mort-née". Surtout les interprétations psychanalytiques de l'oeuvre fellinienne soulignent cet aspect. Le destin tragique est la suite d'une **farce** (inclus dans la structure narrative de la farce) qui à comme fonction d'exorciser. Il s'agit d'exorciser le statut passager de l'individu au profit de la pérennité de la collectivité ou exorciser l'insondable du féminin primaire (initial) au profit de la fertilité [28] . Les images grotesques sont triviales car elles représentent aussi la joie d'un corps matériel. Casanova fera l'amour avec l'automate féminin. L'épisode évanescent de la danse est suivi par un véritable rapt. Certes, il s'agit d'un acte réalisé avec tendresse. La farce priapique d'Encolpe est suivie par une thaumaturgie. Le féminin est envisagé aussi d'une manière corporel-sexuelle, avec une tendresse et une joie corporelle insouciante aux complexes. Autrement parlant, le spectacle féminin est aussi un retour aux compliments et aux louanges corporels, opposés aux systèmes conceptuels abstraits. Ainsi une interprétation des films de Fellini, qui se prétend régie par un souci de complétude, devrait tenir compte de manière

égale des aspects tragiques (graves) et grotesques (triviaux) de cette oeuvre et de leur agencement spécifique ; qui forme ce qu'on appelle le sublime - réunion à catégorielle selon Kant.



(790)



(938)

La **danse** de la femme géante, Sarraghina, devant les enfants (*8 1/2*) sur la plage représente une manifestation des pouvoirs mystérieux de la féminité, indépendante et primitive, située à l'opposé de la rigueur du système éducatif ecclésiastique. Dans *E la nave va* la danse manifeste ses valeurs symboliques traditionnelles : un des personnages "explique" la signification rituelle de la danse payenne. (La danse autour du feu représente une manière de libération des limites humaines (sociales), mais aussi une forme rituelle, une invocation de la fertilité - une médiation entre le ciel et la terre qui apporte la pluie, l'amour, la victoire ou la fertilité) (Chevalier & Gheerbrant 1982, ch.danse:276). La danse active dans cette séquence son égalitarisme utopique, car on voit, à la fin de l'épisode, qu'il s'agit d'un autre *magnum tripudium* qui réunit les individus initialement répartis sur une échelle sociale. Les"aristocrates" qui, au début du spectacle, vont regarder avec un air amusé et avec la condescendance suffisante de la curiosité ethnographique la danse des réfugiés serbes, vont, par la suite, se laisser entraîner par la frénésie de l'expression chorégraphique et musicale. Finalement ils vont descendre sur le pont afin d'y prendre part à l'exubérance et la joie collective. La danse égalitaire représente ainsi une manifestation d'une période temporelle privilégiée, le temps festif où se produit l'égalité joyeuse des participants au destin communautaire du peuple (Drogeanu 1985:59-110). Il reste à rappeler la fonction de la danse rituelle comme récupération de la condition humaine, licence de Carnaval qui abat le masque social de l'individu où "toute hiérarchie est suspendue. Dans son ambiance tous les âges et les classes sont égaux" (Bakhtine 1974:276) et participent à



(714)



(469)

"l'adhésion objective de ceux qui prennent part au sentiment de l'éternité collective du peuple, son immortalité historique sur terre et son infinie transformation, sa croissance" (Bakhtine 1974:275). (790, 714, 469, 585)


(585)


(939)

La danse suit une crise érotique dans *Casanova* ou dans *Satyricon* et se propose comme thérapeutique. Elle est inclue dans un cérémonial funèbre comme dans *E la nave va* et représente ainsi le revers de la tristesse et de la perte. La danse illustre et est une forme ambivalente qui réunit (et ainsi dépasse) le moment de la mort et de la naissance. Le culte des morts est fait sur le mode joyeux et associe le simulacre du festin et de la fête, car

"la joie et le rire créent l'impression d'une fête et se mélangent avec l'image de la mort et de la naissance (le renouvellement de la vie)" (Bakhtine 1974:91).

La danse, chez Fellini, comme dans la tradition du Carnaval, est une manière de célébration de la vie du peuple qui active les valeurs de l'amour et de la fertilité ("l'entière population se déguisait et jouait dans les places publiques et dans les rues <<la grande danse>> (***magnum tripudium***)" (Bakhtine 1974:91).
(115)


(115)

Elle obtient, comme le jeu, une modélisation du temps (cyclique) sous le signe de **l'utopie** de l'espoir (le retour de "l'âge d'or"). Elle est aussi la danse de Sarraghina devant la mer et l'enfant, les éléments symboliques du devenir, mais aussi la danse prés des funérailles, exorcisme de la fin et passage comme reprise d'un nouveau cycle existentiel.



Le jeu, l'enfant et les prophéties.
La danse de Sarraghina
la ronde

490. *La Cité des femmes* : la ronde sur patins à roulettes (Le jeu, l'enfant et les prophéties. La danse de Sarraghina)
500. *La Cité des femmes* : la ronde cérémonielle (v. Le fou, le bouffon ou le clown)
159. *Amarcord* : la danse des bayadères à l'hôtel. La danse comme signe exotique d'appel, de séduction (expression du désir féminin) (v. le signe d'appel d'Anita, Paola et la maîtresse de Cazzone - *La dolce vita* et La Cité des femmes)
296. *L'Interview* : la danse des bayadères dans le film fabriqué à Cinecitta
397. *Roma* : danse de bayadère dans le théâtre Barafonda (la position d'Anita dans *La dolce vita*)



(159)



(490)



(296)

(500)



(397)

LE MASQUE ET LA GRIMACE


(1381)

"Je ne crois pas que le monde soit mené par un superesprit ténébreux et prophétique. J'ai bien peur qu'il n'avance à la dérive (...). A l'origine, il a dû y avoir un message, mais depuis on a bâti là-dessus un tel réseau de protections et de cérémoniaux qui ont tout fait oublier. Il n'est resté que le labyrinthe des rituels, pas le moindre souvenir de l'entrée et de la sortie, pas plus que de la manière de se diriger dans ce labyrinthe"

(115)/(132-3)


(216)

Sous chapitres


(217)


(941)

introduction

(216, 217, 374, 377)

Un des éléments définissant le Carnaval est le **masque** [(1)] . Pour Bakhtine il est :

> "associé avec la joie des changements et des réincarnations, la gaie relativité, avec la négation, gaie elle aussi, de l'identité et de la monosémie, avec la négation du conformisme bête avec toi-même. Le masque est lié aux transitions, aux métamorphoses, aux dépassements des frontières naturelles, au persiflage, au surnom (sobriquet) mis à la place du nom ; il donne un visage au principe du jeu inclus dans la vie, il est fondé sur un rapport particulier entre réalité et image, caractéristique pour les plus anciennes formes de spectacle et rituel" (Bakhtine 1974:48)



(374)



(377)

Casanova commence avec le reflet du spectacle du Carnaval dans la lagune de Venise. Parmi les masques rassemblés sur les quais se trouve le protagoniste, lui-même un masque. Le protagoniste est habille avec le masque *larva*, le **masque blanc** spectral et emblématique pour le néophyte. Dans *Satyricon* Encolpe et Aschylte découvrent un masque mortuaire (qui représente la figure d'un ancêtre) dans la maison du couple des patriciens qui se sont suicidés. Aschylte s'amuse à mimer le théâtre. Plus tard Encolpe, contraint à faire face au Minotaure dans le labyrinthe, découvre avec surprise, au moment où son antagoniste enlève son masque, qu'en réalité le combat dissimule un trucage, un jeu de masques destiné à fêter le dieu du rire. Il s'agit d'un masque qui rappelle celui du "dieu" qui avait fait un miracle sur la scène du théâtre de Vernachio au début du film. (525)



(525)



1286

Le masque condense les caractéristiques du jeu, substitut du combat contre la mort, jeu funéraire ou lutte contre la faiblesse, le doute et la peur, manifestation des fantasmes, dialogue agonique avec l'autre, trucage théâtral (action mimétique, psychodrame) (Barthes, 1979:56 ; Glotz, 1975:17/33 ; Bablet, 1985), trajet initiatique (il sert à révéler la chose cachée - Chevalier & Gheerbrant, 1982, ch. jeu), farce gaie et heuristique du rire, de la relativité des choses. Quelquefois, le masque devient hostile ou inintelligible (i.e. il cache seulement, il ne provoque pas la recherche du "visage caché"). Dans *Ginger et Fred*, par exemple, l'héroïne, Amelia, sort la nuit de son hôtel pour se trouver face à face avec deux motards

masqués qui, pendant un instant la fixent avec leurs regards énigmatiques. Le masque semble être, dans ce contexte, seulement l'appropriation "sérieuse" de la mort. Dans *E la nave va*, après son interview dans la salle de gymnastique, le duc autrichien met son masque d'escrime, un écran opaque qui cache le visage du détenteur du pouvoir.



(587)

On verra plus tard l'appartenance du masque à la logique du supplément, de l'écran hymenal. L'inclusion se manifestera, selon les contextes, à différents degrés : de la transparence accueillante, l'équivoque du filtre jusqu'au rôle d'obstacle opaque. (31, 731, 587)



(31)



(31b)



(377b)



(4)

Il faut néanmoins réaffirmer que le masque est un moyen de mélanger, d'abolir les différences, tout comme la fête. Selon René Girard, le masque incorpore et recompose de façon originale les différences. Le masque se confond avec le sacré néoplatonicien, car il est, pour Girard, une manifestation d'un principe divin, un par définition :

> "le masque se situe à la frontière équivoque entre l'humain et le divin, entre l'ordre différencié en train de se désagréger et son au-delà indifférencié qui est aussi le réservoir de toute différence, la totalité monstrueuse d'où va sortir un ordre rénové. Il n'y a pas à s'interroger sur la <<nature>> du masque ; il est dans sa nature de ne pas en avoir, parce qu'il les a toutes" (Girard 1987:248) (2).


(731)

Outre le **masque** tel quel on trouve dans les films de Fellini quelques variantes typiques du Carnaval, comme la **grimace**, le t**ravesti** et la **marionnette**. Ces variantes décrivent un trajet de dissémination de l'élément et de ses fonctions dans l'univers diégétique.

LA GRIMACE

La grimace ainsi que d'autres phénomènes comme :

> "la parodie, la caricature, les grimaces, les singeries et autres choses similaires sont en définitive des dérivés du masque. Le masque dévoile clairement l'essence même du grotesque" (Bakhtine, 1974:48).

Les visages et la mimique des personnages de Fellini ne se restreignent pas uniquement à l'expression des sentiments, mais dépassent souvent la simple traduction de l'affect afin de permettre l'actualisation d'une expression caricaturale déformée et excessive, une burlesque peinture de caractère. Au paroxysme de ce processus, le *faciès* et la physionomie humaines acquièrent l'indépendance face au corps, afin de vivre une existence autonome qui traduit un langage grotesque ou obscur. En fin de compte la communication intersubjective abandonne les moyens verbaux afin d'adopter des formes grotesques, des gestes, des mimiques, des chorégraphies ou des actes kinétiques gratuits. La grimace devient une forme primaire autonome de manifestation de la figure du masque.

grimaces d'enfants

Parmi ces formes d'expression, on trouve le **langage des enfants**. Les enfants font des grimaces en tous genres, ils claquent des mains, imitent et jouent avec les signes corporels. La grimace et la défiguration atteint le langage : les enfants récitent des vers plus ou moins intelligibles (*Roma, 8 1/2*) composés d'éléments discursifs qui appartiennent de manière égale au jeu et à une certaine forme de cérémonial (*La Cité des femmes, 8 1/2*).

le geste obscène

La communication corporelle refuse les formes institutionnelles figées du système dominant. Cet usage langagier tend vers les signes à compréhension universelle issus du seul code du comportement du corps, comme, par exemple, le **geste obscène**. Le signifiant de l'expression obscène s'identifie avec la matérialité corporelle et le langage est ressenti comme le plaisir de l'expression corporelle, l'indice de l'affirmation de la présence de l'être dans le monde. La communication s'établit comme mélange des corps, interpénétration des frontières fluctuantes du dedans et du dehors. Le grand-père d'*Amarcord* fait avec jovialité les signes du coït ; d'ailleurs on est ici devant une image carnavalesque qui associe l'âge du protagoniste et son désir de vie. Dans *Satyricon* Encolpio est "alléché" vers une maison close par un "maquereau" avec des signes de langue. Dans la séquence de la rencontre de Casanova avec une troupe déchaînée de comédiens, suite à un rendez-vous manqué, le protagoniste est invité à prendre part à une débauche avec les signes provoquants du langage corporel. La bossue - appât sexuel prisé avec naturalité par un type de sexualité grotesque - libérée des faux interdits qui se moque ouvertement de l'autre, mais réussit ainsi à tolérer l'exotique, le sauvage, l'aberrant, donc réussit à incorporer un spectre humain plus large - lui montre la langue. Quelquefois le langage corporel se transforme en geste magique (*La Cité des femmes*) ou mantique (c.f. la lecture du destin dans les signes de la main dans *E la nave va, Toby Dammit, Satyricon ou La Cité des femmes*).

(732, 640, 482)


(732)


(1342)


(640)


(482)

La grimace ou le signe gestuel semblent être les fragments d'un **langage initial** où la fonction expressive et celle de communication ne sont pas encore séparés ; un mimodrame quotidien situé dans l'espace d'interférence qui a lieu entre la gratuité esthétique et la signification ineffable (indicible) qui annule la convention et refuse le dialogue selon les règles. Ces signes peuvent rapprocher ou, au contraire, distancer les protagonistes ; le langage corporel opère le divorce ou l'union des sujets. Mais il garde toujours son ambivalence, car toujours un des pôles du couple blâme-éloge est manifesté et l'autre reste latent. Le contrat social des partenaires inscrits dans ce type de communication est construit selon les lois de cette rhétorique où ce qui est ouvertement exprimé implique son contraire afin que l'énoncé puisse être complet et qu'il soit correctement compris. Le blâme suppose la reconnaissance de l'autre, pas nécessairement son éloge, mais au moins la familiarité, et souvent l'éloge, dans ce cas, caché une ironie subreptice. Dans *Roma*, dans la séquence médiane du film qui représente le voyage de l'équipe de tournage du film sur l'autoroute qui encercle la ville ("l'anneau de Saturne") on voit les différents humains qui font derrière les vitres de leurs voitures des signes plus ou moins obscurs. Ces signes transforment le paysage quotidien de la rue, de l'agglomération routière (substitut moderne de la place publique) dans une obscure chorégraphie, un ballet abstrait. Il faut noter néanmoins que la même séquence contient aussi les signes - la proxémique de la culture populaire, grotesque - qu'on peut traduire comme des dégradations, des obscénités et de gaies invectives. Le blâme et l'éloge se mélangent dans ces appels muets. (407)


(407)

faire des signes

La figure du **personnage situé derrière une vitre** (dans le **cadre** forme par la fenêtre et la vitre qui cachent et dévoilent en même temps) **qui fait un signe** - obscur ou, quand il est intelligible, dégradant ou ironique - représente un lieu commun des films de Fellini (voir, par exemple, ses occurrences dans *Bloc-notes di un regista*). On pourrait dire qu'il s'agit d'une référence intertextuelle générique au dispositif d'encadrement pictural, photographique ou cinématographique ; que telles images renvoient à l'institution de la représentation. Ces images activent le système descriptif de la /représentation/ qui inscrira d'une manière symbolique la réalité immédiatement dénotée dans cet ordre.



1180

Snaporaz, comme on l'a vu plus haut, dans la séquence initiale de *La Cité des femmes*, est la cible des signes qu'un groupe d'enfants fait en toute joie. Les signes, coupés du support des paroles, sont situés en dehors de l'accessibilité du protagoniste. Ces signes accompagnent dans divers endroits du film le parcours du personnage : ils apparaissent pendant le rituel "primitif" des femmes de l'hôtel Mira-Mare ; la jeune femme rencontrée dans la cage de l'ascenseur sourit énigmatiquement à Snaporaz et, ensuite, pendant une deuxième rencontre, sort du même ascenseur et lui montre la langue; les femmes qui se trouvent dans une voiture sur la route qui mène vers la gare lui font des signes à évidente connotation sexuelle; une femme lui sourit sans raison apparente, d'une manière complice pendant le réquisitoire. Il s'agit des signes émis par une communauté - les femmes et les enfants - complice à une farce érotique enfantine (i.e. un rituel de Carnaval qui met en place une régression symbolique à l'aide de la figure de l'enfant).



1182



1183

Forme abstraite d'expression, l'acte de "faire des signes" a, dans la plupart de ses occurrences, une signification d'une généralité extrême et il ne possède pas une signification dénotative bien marquée. Il représente l'intention communicative à l'état idéal et l'acte créatif par excellence. Il reste toutefois un acte équivoque car son interprétation hésite à le considérer un signal d'attraction et ou de rejet, signe d'appel ou signe de distanciation (une fonction pur phatique), situé entre le dévoilement et le cryptique. Néanmoins, il est certain que le signe corporel, proxémique, se confond avec l'affirmation de l'objectalité du corps. Son trajet de sens est double : d'une part il matérialise le signe en éliminantl'abstraction conceptuelle du signifié et, d'autre part, il transforme la vie du corps en signe, en réalité sémiotique. Ainsi la signification s'identifie à une présence matériel-corporelle et le corps, comme signe, renvoie et substitue une autre réalité. Faire des signes impose un certain trajet au regard, mais, en même temps, lui impose une opacité.

l'anonyme qui fait des signes

L'attrait étrange exercé par les signes supplémentaires éloignent le personnage, par l'intervention de cette marque ajoutée, dans le "ca a été" (Barthes, 1980) photographique d'un passé inaccessible. Cet éloignement entreine avec lui le dialogue lui-même et la "famille" hors-champ de celui qui fait des signes [3]. Ceci représente déjà un nouveau espace (diégétique), un nouveau monde qui s'insère, s'inscrit dans l'espace auparavant créé. L'espace antérieur enfante un supplément situé dans une diégése différente, autre (i.e. située sur une autre scène) - qui ultérieurement peut être situé selon des coordonnées précises. Ce qui reste est l'équivoque d'un instant de l'espace contenant l'endroit d'où surgit le dialogue avec l'autre. Ce nouveau espace entraîne avec lui, à rebours, le personnage qui fait des signes. Le **surcadrage** souligne l'insertion matérielle de ce nouveau dispositif, la coexistence de la <<plurivocalité>> dans l'image, (i.e. les différents sites énonciatifs). Faute de surcadrage le regard à la caméra et la mimique (le sourire, ou la grimace) ou le geste (de mains) vont servir de guides. Tous ces éléments 'phatiques' seront considérés comme des 'opérateurs d'espace'. Ils introduisent un espace nouveau par rapport à la diégèse englobante.

Ces éléments représentent le geste 'monstratif' primaire dénué de tout dispositif. C'est la 'monstration' à l'état naturel. L'actant de cette opération est, d'une manière symbolique, le **personnage anonyme**, l'individu de tous les jours, l'emblème de la foule anonyme : le protagoniste du Carnaval.

Comme citation, l'image de celui qui fait des signes est un renvoi au discours réaliste, au genre documentatif, où s'insère l'excès humain, la farce dérangeante pour le discours sérieux.

Dans *E la nave va*, avant le départ de la procession funèbre, une tête d'ouvrier surgit dans le cadre de la caméradocumentaire. Il (nous) regarde. Il sourit. Une main inconnue l'attire rapidement hors-champ. Ce sera le degré zéro d'une longue suite de surcadrages qui, en fin de compte, vont faire disparaître le personnage sous l'emprise des signes (v. le chapitre 10 - La Place publique).

le bruit des airs et de l'eau

La dolce vita commence et finit avec l'essai manqué de quelqu'un (Marcelo) d'envoyer et de recevoir des signes. Avant d'analyser cette figure, on peut remarquer qu'elle va disséminer le personnage sous une couverture de signes, l'éloignant du contact immédiat.

L'individu essaie de faire passer un message, de faire parvenir à l'autre les coordonnées d'un rendez-vous qui, par faute d'incompréhension, sera manqué. La structure d'action est la même dans les deux séquences (le début et la fin de La dolce vita) et c'est elle qui dicte la structure d'interprétation :

<< **X** [actuel] **regarde** (fait un signe vers) **Y** [virtuel, hors-champ] >>.

Il y deux plans qui sont mis en champ-contrechamp dans chaque séquence. La structure de chaque plan est identique, sauf la direction du regard et l'expression du visage du personnage.

La lecture symbolique résulte de la mise en parallèle des deux scènes, suite à leur itérativité. Les rôles sont inversés dans les deux scènes car Marcelo passe du rôle actif à celui passif (i.e. d'agent de l'action à la position de l'objet de celle-ci). Le message transmis entre les interlocuteurs est plus explicite dans la première scène où il s'agit d'un rendez-vous amoureux. La même signification, par analogie, est projetée sur la scène finale. Mais le décor change d'une manière significative. Dans la première séquence (a) l'action se déroule dans les **airs** - Marcelo se trouve dans l'hélicoptère qui porte la statue du Christ et fait des signes envers des jeunes femmes qui prennent un bain de soleil sur un toit. Le bruit du moteur empêche les femmes d'entendre les paroles de Marcelo et le vide qui se creuse entre eux rend inaccessible le rapprochement.


(213)

Dans la deuxième séquence (b) l'action a lieu sur la plage prés de la **mer**. La jeune fille fait des signes envers Marcelo qui n'arrive pas à l'entendre à cause du bruit des vagues et ne peut pas s'approcher non plus, car il devrait franchir la rivière qui les sépare.


(192)

Dans le premier cas, l'action d'appel est situé dans les <<airs>> et est inclue dans l'univers de discours chrétien (suite à l'utilisation de la figure narrative essentielle de ce discours : la statue du Christ portée par l'hélicoptère dans lequel se trouve Marcelo). La statue du Christ est une reprise de la figure de la tête de clown en papier mâché que tire derrière lui un des personnages de *I vitelloni*. Christ prend ici le rôle du médiateur dans une liaison d'amour manquée, c'est-à-dire le rôle de **l'ange** [(4)] .


(942)

On peut dire également que le protagoniste, par sa similarité avec le fou de *La strada*, peut être identifie lui aussi à cet être intermédiaire. A la fin, Marcelo remplit le rôle du récepteur du message de l'ange. On voit dans ces deux séquences la manifestation d'une épiphanie - l'homologie d'une structure sacré qui traverse les mondes - et de la figure des mondes imbriquées (le monde "trivial" d'une drague de passage est, suite à l'inversion des rôles, sujet à l'action similaire de la part d'un monde d'ordre supérieur). La structure d'action reste identique, mais les valeurs changent (par l'utilisation de la figure de la jeune fille dans le rôle de l'ange).


(943)


1347

On remarque la présence de l'univers de discours chrétien suite à sa thématisation comme miracle manqué au milieu du film ou le rôle de l'ange est rempli par le couple d'enfants (diablotin ou farceur). On peut pousser la suite d'équivalences plus loin et on découvrira l'association entre l'univers du discours chrétien (le drame sacré) et la figure de la farce (de la comédie) dans la figure du **clown-ange**

annonciateur (qui vole dans les airs pour amuser l'audience d'un asile de fous) dans *Les Clowns*.



(654)

Avec conséquence Fellini distribuera le rôle de l'ange dans plusieurs films - selon le mode ambivalent de la parodie (*La strada, Les Clowns, La Cité des femmes*). On peut remarquerque la plupart des personnages felliniens ont droit à un voyage dans les airs en contre partie à leur voyage infernal : le Cheick en balançoire *(Le Cheick blanc*), la ballerine du cirque en balançoire et en avion (*Juliette des esprits*), Salvini sur les toits (*La voce della luna*), Casanova sur les toits (*Casanova*), Jésus et Marcelo en hélicoptère (*La dolce vita*), le fou sur la corde (*La strada*), Guido comme un ballon (*8 1/2*), Encolpio en balançoire (*Satyricon*) et Snaporaz en montgolfière (*La Cité des femmes*) (voir pour la liste Risset 1990:52-6).
(654, 669, 213, 192)



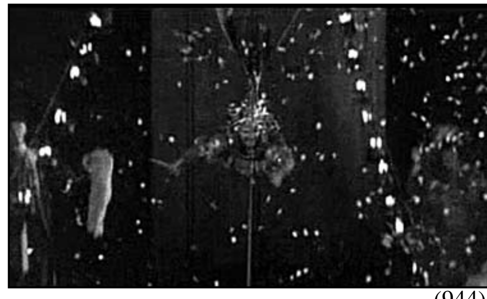
1260



1261



(669)



(944)



(945)

En tant que fonction de l'ange le personnage aura un contact d'amour manqué. Il ne peut incarner ce rôle sans échec. D'autre part, comme bénéficiaire du message de l'ange, sa position est toujours retranché dans le manque de compréhension.

La structure de la séquence de ce dialogue “muet” nous fait penser qu’il s’agit d’un effet Kouléshov dont le metteur en scène met en évidence l’étrangeté. De l’intérieur du cadre (plan) on ne peut pas communiquer avec son partenaire situé dans le même monde, mais dans un autre plan. Le moyen de contact est absent. Un tiers peut remplir la case vide et construire un espace commun, un monde englobant les deux plans (et les personnages enfermés). Le tiers est le spectateur si on fait référence au cinéma, une référence au film muet. Le tiers est, selon une interprétation qui accepte un discours fellinien sur le sacré, une instance divine. Parfois ce tiers est absent ou joue des farces et, par conséquent, la barre interdictive reste active entre les deux plans. Ce tiers s’instancie dans la diégèse soit comme simulacre sculptural (la statue de Jésus de *La dolce vita*, la statue de l’ange du *Chéik blanc* ou l’automate féminin de *Casanova*) soit comme personnage enfantin féminin (la jeune fille de *La dolce vita*) [(5)].

le signe auto-référentiel

Signe équivoque, le **geste corporel** hésite entre la demande du contact humain, le désir de créer un pont entre deux sujets, et son caractère auto-référentiel. Sa signification passe de la pure fonction phatique, la formule du dialogue intersubjectif - où il crée les limites d’un espace communautaire par l’appel vers un destinataire, singulier ou pluriel, et l’attente d’une réaction - à la fonction poétique. Dans cet usage, le destinataire du geste est non-défini et, par conséquent, le signe, faute d’un code de traduction, ne peut garder que sa présence matérielle. On est face à un signe dont la référence serait justement l’espace commun établi entre les protagonistes. Mais celui-ci perd souvent son accessibilité à cause de l’intervention d’un obstacle. L’obstacle prend la forme d’un cadre, c’est-à-dire d’un artifice spectaculaire, et, par conséquent, le geste devient sujet d’une lecture en termes d’esthétique.

(468)



(468)

On voit le *signe obscur* disséminé dans *La dolce vita* à partir de la deuxième séquence du film (où Marcelo rencontre Maddalena dans un cabaret) sous les traits de la chorégraphie asiatique (*kathakali*). Dans la deuxième séquence de cabaret, le signe obscur revient sous la forme de la statue noire qui tend son bras au-dessus des personnages rassemblés autour de la table. Le geste reprend l’image des bras tendus en appel d’amour de Sylvia dans l’épisode de la fontaine de Trevi et le signe final de la jeune fille sur plage : signe qui copie et clôt le signe des mains du danseur bali. (On remarque que cette succincte description répète différents éléments également disséminés dans *Casanova*).

(79, 237)



(79)

Le même geste est répété par :
la statue du Christ ;
l’acteur du théâtre masqué du *kathakali* [(6)] ;



(215)

Sylvia (1. au moment de son arrivée sur l'aéroport de Rome



(225)

et

2. au moment où elle invite Marcelo à se joindre à elle dans l'eau de la fontaine) ;



(237)

par Paola, la jeune femme ;



(272)



(1344)

par le protagoniste (1. dans l'hélicoptère ;

2. au bar "Cha-cha-cha" et
3. sur la plage à la fin du film).

On remarque que la victime de la farce (Marcelo ainsi que la victime de la *kathakali*) et l'agent de la farce se transfèrent un signe qui les transcende. Il semble que, en ce qui concerne le protagoniste-victime, sa figure est constituée à partir de l'usage de signes qui ne lui appartiennent pas. Son être serait ainsi constitué par une multitude de signes qui, en fait, ne lui sont pas propres. Le personnage lui-même n'aurait pas d'attribut propre [7].

(215, 225, 272)

Dans *8 1/2* les gestes obscurs sont faits dans la séquence initiale par les occupants des voitures rassemblés sous une sombre voute-grotte-matrice infernale. Ils seront repris par le père de Guido dans leur rencontre sur un terrain situé dans l'au-delà. Le geste obscur apparaît dans un contexte funeste. Le signe d'appel est ambivalent dans la mesure ou il représente l'amour et la mort. Il appartient en égale mesure à celui qui envoie un appel amoureux (comme, par exemple, Sylvia) qu'au défunt.

(705)



(705)

Casanova joue sur deux valeurs du signe corporel. Celui-ci est un signe érotique - conçu soit sous son aspect trivial, grotesque, soit sous la forme du geste esthétisant -, mais reste toutefois un signe thanatique. Il est la figure expressive de l'enlacement corporel, du langage corporel de l'amour comme dans les images des pieds croisés dans la séquence de la rencontre de Casanova avec la fausse nonne sur l'île San Bartolo. Le geste obscur est transposé dans le système descriptif de l'/ art/ (le spectacle d'opéra ou le ballet) et dans celui de l'/enfer/ - où il représente le moyen d'accès. Le final du film traduit le symbolisme thanatique du geste. Casanova rencontre sur le canal vitrifié de Venise le pape et sa mère. Il essaye de s'approcher du somptueux carrosse où se trouvent le couple. Mais, avant de s'éloigner, derrière la vitre le pape lui fait un signe de main et rit. En fait, moqueur, celui-ci lui montre de cette manière l'automate féminin (un autre signe : le signe de femme, i.e. l'autre moitié). L'automate-féminin se trouve ici dans la position de la traduction du signe obscur - signe métadiscursif qui renvoie à la **farce** grotesque des simulacres (i.e. la farce de l'unité perdue, de la recherche et de sa récupération dans la métamorphose funeste en artéfact). Casanova et l'automate féminin sont, dans la dernière image du film, un **couple** figé d'une manière artificielle qui tourne mu par un mouvement mécanique. Le **langage corporel** associe les valeurs de l'artifice artistique et le contenu primaire de l'éros et du thanatos (le message ambivalent du désir et de la mort ; du rire et du grave de l'unité retrouvée). (105)



(105)



1174

Le langage des gestes réapparaît dans *Satyricon* dans le contexte du spectacle théâtral. Le **geste obscène** est une des coordonnées essentielles de la mise-en-scène du film. Le langage des gestes prolifère d'une manière hyperbolique dans le monde souterrain qu'Encolpio et Gyton vont traverser. Un répertoire des signes triviaux se met en place : des signes de blâme, de rejet, d'appel, des claquements de mains, des singeries. Au festin de Trimalchio les acteurs de la tragédie grecque déclament en grec ancien. Le langage de la tragédie se manifeste ici comme le substitut verbal du geste obscur, un idiome dont on a perdu la traduction et l'intelligibilité, mais dont le poète reste le seul à détenir encore le code. Celui-ci se réveillera de sa profonde soûlerie à l'entente des vers déclamés d'une manière rituelle et commencera à réciter à bas voix le texte. Le langage étrange, idiome d'une langue perdue, oubliée, réapparaît sous la forme du parler de la jeune servante noire que les protagonistes, Encolpio et Aschyltos, vont découvrir dans la maison des patriciens qui se sont suicidés. Le langage obscur fait sa dernière apparition dans la séquence finale où, avant de s'embarquer pour le dernier voyage, Encolpio rencontre un noir qui danse, rit et parle dans une langue inconnue. On voit ici leparallélisme du langage obscur avec le geste étrange du pape *(Casanova)*. Ce geste a lieu avant la transformation finale du protagoniste dans un simulacre : soit comme statue *(Casanova)* soit comme image peinte sur une pierre *(Satyricon)*. Le **rire** sanctionne en même temps le nouveau départ et la fin (la fin du film et la transformation du personnage en signe). Ambivalente, la joie du Carnaval enterre et célèbre la nouvelle naissance.

Amelia (*Ginger et Fred*) regarde l'écran du téléviseur où elle voit des femmes rassemblées dans une salle de gymnastique qui font

des grimaces (image qui apparaît dans *Juliette des esprits* où la protagoniste assiste à un spectacle de gymnastique qui ressemble plutôt à une chorégraphie grotesque). Un homme filmé d'en face fait des signes et des grimaces obscures. L'écran du téléviseur et le monde des média apparaissent dans ce film comme l'espace où se manifeste avec prédilection le signe grotesque, effarant et étrange en même temps. Il s'agit d'un autre monde ou, autrement parlant, d'une "autre scène", là où s'actualise "l'étrange inquiétude". (688)



(688)

On trouve une variante de cette projection du geste grotesque dans un espace autre dans *E la nave va*. Il s'agit de l'explicitation du fait que le signe corporel (grotesque ou obscur) contient en virtualité la possibilité de concevoir une location différente du sujet récepteur, car, afin d'être compris comme signe d'appel, il doit être saisi comme un 'opérateur d'espaces', c'est-à-dire comme un élément qui introduit la différence entre les corps (les subjectivités) mises en relation par le signe. Saisir le clivage entre l'objet et le signe devient la condition de conception du **signe d'appel**. Comprendre l'appel de l'autre c'est concevoir l'autre comme situé dans un espace différent, un autre locus. Ainsi, certains films de Fellini mettent en scène les variantes qui explicitent cette distance. Dans *E la nave va* le signe d'appel est réalisé en termes du dispositif cinématographique dans la séquence où le comte Bassano, un des admirateurs de la défunte cantatrice d'opéra, regarde un film de famille où la chanteuse fait des signes muets envers lepublic, des signes qui sont des gestes dégradants, des grimaces. D'une autre manière Fellini utilise la même figure pour les japonais qui lui posent des questions dans *L'Interview* soit dans une autre langue (l'anglais et un italien défiguré par un accent étranger) soit par les moyens d'un incompréhensible langage gestuel. (580)



(580)



1275

le langage initial

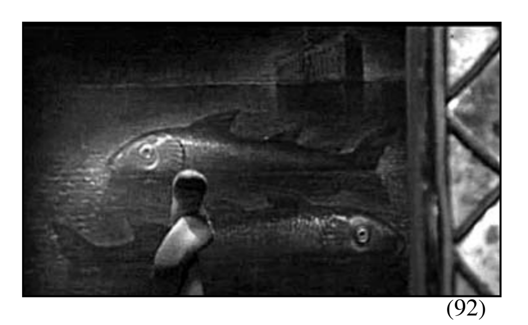
Fellini est intéressé par les formes primaires du langage, les manifestations préverbales des gestes ou la mimique du visage ou du corps. Cet ensemble mène soit vers le langage universel des affects (les signes de l'érotique ou du blâme) soit vers le non sens du langage poétique et l'obscurité des formes ancestrales de spectacle (du jeu des ombres au mimodrame). La déviance, les procédés de dislocation de la communication conventionnelle, ou les expressions affectives sont les formes finales vers lesquelles se dirige la communication intersubjective. Selon la perspective du discours carnavalesque, le **langage idéal** est celui qui mélange les discours et les frontières creusés entre les sujets. Le langage idéal amalgame la poésie, le langage enfantin et les formules magiques. Un film comme *L'Epreuve d'orchestre* met en scène le trajet du passage d'un état normal, conventionnel à une manifestation hyperbolique

de la liberté carnavalesque. La musique régresse des accords classiques vers les sonorités rituelles du tam-tam et les tonalités exotiques de la samba. Les musiciens contestent violemment l'autorité du chef d'orchestre où les emblèmes du pouvoir, les portraits des maîtres : Bach ou Mozart, envers lesquels ils jettent des ordures. La lumière des ampoules électriques est substituée avec le feu des bougies. Les murs sont couverts de graffitis sur lesquels se promènent d'une manière spectrale les ombres des hommes et des femmes de l'orchestre qui dansent. Un état archaïque qui déchaîne les affects et les instincts règne sur ce chaotique rassemblement humain. Le chef d'orchestre est remplacé par un roi de Carnaval, un métronome géant, symbole phallique qui préside le comportement libre, contestaire et agonique des membres de l'orchestre. Une image nous montre un motif typique du Carnaval : la réunion de l'excès sexuel et culinaire. Un homme entraîne la pianiste sous le piano et ensuite il lui fait l'amour. En même temps elle mange son sandwich avec fébrilité. Dans cet état, la communication intersubjective acquiert la concrétitude du corps, elle se confond à la matérialité en agonie des corps qui essaient de dépasser leurs étroites limites. En dernière instance l'idiome officiel est enterré dans un chaos régénérateur.

Le **langage** carnavalesque qui englobe les blâmes de la place publique, les formules prophétiques et magiques, les signes de l'excès érotique ou théâtral - manières de régression, mais aussi vision utopique - tend vers la formule idéale, le signe corporel obscur. Comme le langage de Carnaval l'idiome obscur

> "transgresse les règles du code linguistique et celles de la morale sociale et adopte la logique du rêve" (Kristeva 1962:151) ;
> il fait resurgir l'aspect érotique (sexuel), thanatique, excessif et artificiel du langage commun.

(92)



(92)

le langage de l'enfant

En tant que tel, le **langage du corps** se rapproche du **langage des enfants**, il représente la régression vers un stade antérieur de développement linguistique (archaïque en ordre phylogénétique) [8] . Ainsi le langage remplit plutôt un rôle de contact direct avec <<l'objet du désir>> et de création d'un contact immédiat entre un moi et un tu et moins un rôle idéationnel (informatif).

C'est pourquoi ce langage enfantin est ressenti comme une destruction de l'usage conventionnel (et des valeurs sociales qu'il entretient). Il a comme conséquence la génération d'un état plus pur dans l'usage du langage qui servira, en fin de compte, à rétablir le bon usage du langage "adulte". Il représente ainsi un forme d'excès constitutif qui, pour refaire le trajet de la naissance du langage, revient à une étape archaïque du langage. Dans ce sens on peut interpréter son ambivalence qui présuppose l'annulation du code (de la grammaire), de la monotonie et de l'intelligibilité de la Loi et, en même temps, implique la régénération du langage. En tant que tel il est inclus dans la série des oppositions festives :

> "l'éloge et l'insulte, la sobriété et l'orgasme, la danse et l'immobilité, le respect et l'irrévérence, la propreté et la saleté, la sexualité et l'angélisme, la concurrence et la concorde, le soin pour la conservation des biens et leur destruction" qui 's'élèvent du statut de simples antagonismes à leur coïncidence" (Drogeanu 1985:177).

Le **signe corporel** est, comme nous le disions, de façon primordiale intéractionnel, communautaire, car il définit les limites entre les êtres et les limites du moi. Son rôle est 'vocatif' dans le sens d'appel de l'autre (i.e. l'objet du désir). Il tend vers une identification et en même temps il introduit la limite comme rejet. Le rejet devient le signe de blâme ressenti, d'une manière paradoxale, dans la communauté carnavalesque comme appel et indice de la reconnaissance de l'autre (v. Geoffrey Hartmann 1981:131-2) :

"On peut présupposer que le psyché a besoin d'être blâmé ou élogié - qu'il ne peut pas être satisfait, qu'il ne peut même pas exister comme une entité qui puise être appelé conscience - comme ego ou soi - seulement à l'exception du cas où il est défini par un appel direct de ce genre. On se trouve, alors, dans la situation oul'absence de l'éloge blesse et la présence du blâme blesse aussi, mais au moins définit", la naissance de l'ego présuppose l'appel direct, traumatisant, qui blesse : "par blessure je comprends principalement l'attente que l'ego puisse être défini ou constitué par les mots, si ceux-ci sont suffisamment directs, et les conséquences traumatisantes de cette attente. La bénédiction et la malédiction, l'euphémisme et l'accusation, le blâme et l'éloge sublime l'affirmation. Quel soit le degré de neutralité ou d'objectivité que semblent avoir les mots il y a toujours un mécanisme de ce genre, produit par l'effort même de parler. Il y a ceux qui doivent blasphémer pour parler et ceux qui doivent contourner afin de parler ; il y a ceux qui mélangent leur parler avec des obscénités, d'autres le tuent avec des mots doux. Ceux-ci sont les exemples extrêmes qui suggèrent la minime distance qui nous sépare du mutisme : ne pas parler du tout sauf si on ne délie ces modes contraires"

le regard

On a vu que la série de **signes corporels** atteint l'essentialisation dans la figure du **signe obscur** (qui n'à plus de grammaire ou de code conventionnel et se confond avec son usage, avec sa fonction de signe). Son rôle est double - comme le signe en général -, car, en même temps, il constitue l'objet et le "nullifie" en le substituant (i.e. négation de l'objet auquel il fait référence). Signe visuel par excellence, il est l'analogue du regard direct - **l'oeil nu** du créateur - c'est-à-dire l'épiphanie d'une instance sacré dans la **régression animale**, dans le **désir féminin** ou dans la rigidité de la **statue** (funèbre ou encomiastique). Ainsi, on inclut dans cette paradigme, dans le champ du **masque** (i.e. le prototype de cette catégorie) la figure de **l'oeil**. La transition conceptuelle se fait par l'intermédiaire du signe corporel et plus spécifiquement du signe obscur. L'oeil nu devient de cette manière l'image ambivalente du geste muet, lesilence de la voix de la figure materne située derrière la vitre du fiacre (*Casanova*).

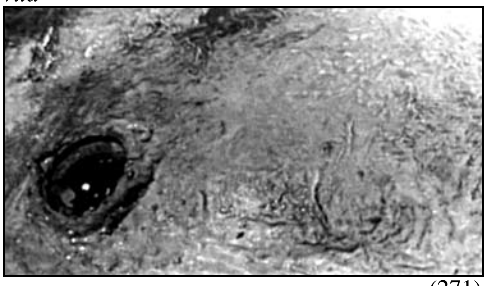
> "La voix materne est figurée, visualisée par l'intermédiaire du son muet des images qui essaient en même temps de rendre et de capter cette voix. Ne sont-elles pas ces images silencieuses, mais toutefois parlantes les "signes" qui constituent l'objet d'étude de la sémiotique et qui ne peuvent pas se mêler entièrement dans des images qui ne soient pas ambivalentes, sans voix ?" (Hartman 1981:153)

Dans la plupart des cas **l'oeil nu** reste l'expression idéalisée d'une instance supérieure, transcendante. Elle peut, par exemple, se manifester sous la forme du Pouvoir (i.e. l'ambassadeur français qui, caché derrière l'oeil du poisson peint sur le mur, épie les prouesses sexuelles de Casanova), un domaine muet qui détient une motivation cachée et qui s'amuse à regarder le monde par la lunette du voyeuriste. L'oeil unique traduit l'instance sacrée, conçue soit par l'intermédiaire de la figure de la régression vers l'animal des profondeurs marines - le poisson de *Casanova*,



(6)

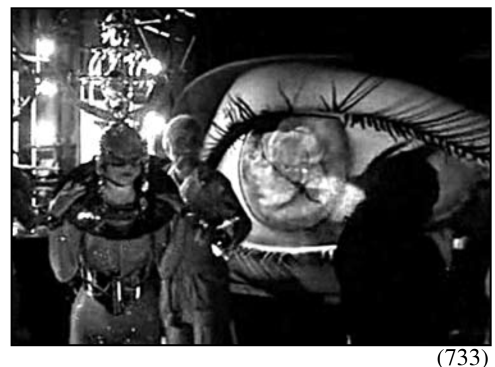
la raie géante échouée sur la plage dans *La dolce vita*


(271)

ou les animaux comme la baleine (*Satyricon*), l'éléphant (*Les Clowns ; L'Interview*) ou le rhinocéros (*E la nave va*) -, ou vers l'animal des airs : le paon *d'Amarcord*, ainsi que le veau d'un plateau servi au festin devant la maison Paletta (*Roma*) - soit comme féminin qui se transforme graduellement dans un statuaire "mobile". Il s'agit, dans ce cas, du regard vide de l'automate de *Casanova*, de la <<femme idéale>> (i.e. une gigantesque montgolfière en forme de poupée) de *La Cité des femmes* ou de la tête géante de Vénus de *Casanova* - déesse qui préside le cérémonial d'un amour impossible, source énigmatique de l'ambivalence qui conquiert aussi la mécanique du désir - du "désir de vie" - que le "désir de mort". [9]

(733, 27, 271)


1368


(733)


(27)

La figure de la **tête** géante de la statue **de Vénus** est issue à l'intersection de plusieurs éléments. Par exemple, son gigantisme se retrouve dans le modèle de la poupée de Carnaval (*La Cité des femmes ou I vitelloni*) ou de la statue de Néron, effigie portée par des chevaux à travers la ville, (*Satyricon*) ou de la tête qui, enfouie dans la terre regarde avec impassibilité la fête des humains (*La dolce vita*). Son détournement du regard se retrouve dans la position de la **statue de Cybèle** de *Roma* qui refuse le contact avec l'humanité en lui tournant le dos [10]). Sa disparition dans les flots renvoie aux animaux marins cités - figure qui, par exemple, à défaut d'un animal marin, contamine aussi d'autres qui habituellement n'habitent pas dans l'eau comme, par exemple, les éléphants qui "ressurgissent" des vagues dans *L'Interview*. Egalement elle est aussi la répétition de l'image apparemment immotivée de la tête de poupée qui est engloutie par l'eau dans *Satyricon*.

L'oeil unique apparaît comme un attribut essentiel de la femme (*Casanova ; La dolce vita*), mais il est aussi une présence constamment

disséminé dans le décor : par exemple l'oeil géant "perdu" dans le décor des studios de la télévision dans *Ginger et Fred*.

(6, 371, 47, 200)



(371)



(47)



(200)



1272

le trajet des figures

Ainsi le **geste obscur** signifie, d'une manière ambivalente, la mort du langage conventionnel, mais aussi la résurrection de l'expression humaine. La grimace est associée, dans le discours carnavalesque, à la naissance, à la conception. Le geste obscur est similaire aux phénomènes de dégradation cérémonielle qui ont lieu sur la place publique, mais il est aussi apparenté aux certaines formes spectaculaires (i.e. la tragédie antique et le théâtre chorégraphique asiatique). La **grimace** et le **signe obscur**, comme le **masque** - i.e. des formes théâtrales qui descendent du culte des morts -, sont des signes de la mort et de la renaissance (v. supra). On les retrouve associées aux figures de l'enfant et de la vieille mère ; elles sont aussi les signes de l'enfer et du paradis ; elles appartiennent au langage de l'érotique, de la sexualité, mais aussi elles se métamorphosent dans le regard spirituel, obscur par son caractère ineffable de la <<femme idéale>> - un regard qui cache dans la mesure où il trahit. De ce point de vue, la présence de la figure de la déesse de l'amour au début de *Casanova* va motiver la structure narrative du film. *Casanova* est une agonique *peregrinatio* à la recherche d'une clôture, d'une *coda* narrative. Le film reprend le même mouvement avec chaque épisode qui s'épuise pour se renouveler avec un autre épisode qui reprend la même structure. Ceci suggère une certaine analogie avec la rhétorique du désir ; le feuilleton toujours renouvelé qui ne trouve jamais sa clôture définitive de la mécanique sexuelle telle qu'elle s'instancie, par exemple, dans l'écriture d'un marquis de Sade (i.e. les textes gigantesques qui prolifèrent en respectant l'accumulation de la similarité de l'acte). Le texte filmique reprend ainsi la mécanique de l'érotique de l'écriture, suite d'épisodes qui s'accumulent sans jamais trouver une résolution synthétique. Dans *Casanova* la clôture est remise dans un pathétique vagabondage parmi les blâmes-éloges, les malédictions-bénédictions. Elle se dissout en fin de compte dans la séquence finale du signe ambivalent du simulacre : l'automate féminin (immobile mobile), image de désir, le point terminus de la vie et le début resurrectionnel d'une pérenne *imago*.

la rhétorique du désir et la structure narrative

Curtius parle de la structure accumulative, paratactique (i.e. réalisée par l'adage de nouveaux épisodes) - la "composition numérique" - de la littérature médiévale. A l'époque l'exigence de l'unité et de la cohésion du sujet (du récit) et la digression étaient considérées des formes d'élégance. Le modèle d'une telle écriture était l'épopée (Curtius 1970:577-8). Bakhtine mentionne le 'cronotope du roman d'aventures et de moeurs' (*Satyricon, L'âne d'or*) où le temps est morcelé en fragments séparés et inclut les épisodes singuliers de la vie courante - dans *Satyricon* on retrouve la parodie des pérégrinations d'Ulysse ou d'Eneas sous la forme de la persécution du héros par le dieu Priape (Bakhtine 1982:387/337-344). Barthes (1970) découvre la composition par la répétition dans des épisodes d'un unique acte rhétorique, en définitive, l'obsession du feuilleton, le genre narratif populaire.

La conception grotesque du monde se retrouve à la base des diverses formes de gesticulations ou de grimaces (les variantes du masque). La mimique du visage, selon Bakhtine, dans la vision grotesque, :

> "se fonde sur la mimique plus ou moins claire de trois actes fondamentaux de la vie du corps grotesque : l'acte sexuel, l'agonise la mort (dans l'expression comique grotesque : la langue dehors, les grands yeux, inexpressifs, la respiration coupée, les hoquets du dernier souffle) et l'acte de la conception. Souvent ces trois actes passent de l'un dans l'autre et se mélangent, car les symptômes externes coïncident (...). Celle-ci était la comédie spécifique de la mort et de la résurrection, jouée par un et unique corps (...). (Bakhtine 1974:384-5)

Le visage et ses expressions mettent en scène le combat, la confrontation entre vie et mort. Bakhtine mentionne la fameuse *faciès hippocratica* où le visage du malade indique :

> "le fait objectif de l'approche de la mort. Par l'intermédiaire de ce visage ce n'est pas le malade qui parle, mais la vie et la mort qui appartiennent au niveau surindividuel de la vie ancestrale du corps (...). Dans les symptômes de l'agonie, dans le langage du corps moribond la mort devient un moment de la vie, une réalité expressive qui parle le langage du corps ; la mort ainsi est en totalité attirée dans le circuit de lavie, comme un de ses moments" (Bakhtine 1974:390-1)

LE TRAVESTI

Une autre variante du masque est le **travesti**, c'est-à-dire "le renouvellement des habits et de la physionomie sociale" (Bakhtine 1974:92). Cette figure appartient aux valeurs carnavalesques du changement et du renouvellement, car, se déguiser sous d'autres habits, signifie la mort de l'ancien corps et la régénération d'un nouveau corps. Elle présuppose aussi la résurrection du corps dans un ordre différent et, par conséquent, représente un moyen d'accès vers les formes d'existence de l'artefact. La tentation des films de Fellini est d'inclure le travesti, sous ses formes accrues, dans le champ du système descriptif de l'/artifice/. On verra que l'artifice, à rebours, est disséminé dans les formes du masque linguistique, gestuel-corporel et d'habit. Le travesti acquiert l'autonomie et devient l'unique expression de l'individu.

le défilé de mode

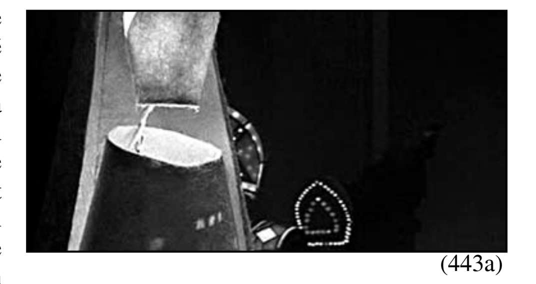
Une séquence révélatrice pour cette métamorphose, réalisée selon les tonalités du comique grotesque, est le **défilé de mode** ecclésiastique de *Roma*.


(41)


1207

L'épisode est élaboré selon le scénario de la transition - à l'aide de l'intervention croissante de l'excès hyperbolique - du personnel (i.e. l'homme qui porte un costume) à l'impersonnel (i.e. le costume qui s'affiche tout seul, sans présence humaine). Le spectacle de mode trouve son apothéose dans le défilé d'une allégorie de la mort. On voit ici une extension narrative de la signification condensée dans la figure de l'automate féminin de *Casanova*. L'épisode est construit comme passage du registre comique aux tonalités grotesques et, finalement, au mode tragique. Le découpage de plus en plus rapide (en "saccades") de la musique et l'accélération du mouvement des personnages associés avec lacroissance du nombre des détails - la construction de plus en plus compliqué, baroque des costumes qui défilent - opèrent le glissement vers le paroxysme de la scène. Ainsi, l'épisode du défilé de mode ecclésiastique met en acte l'ambivalence inhérente au travesti, signe du nouveau et de la mort, de la régénération et de l'extinction, du comique et du spectaculaire grave, du désir de vie (manifesté comme comique grotesque) et de la métamorphose réalisée sous la forme du masque théâtral, sous la caution de l'allégorie de la mort. On se trouve, en définitive, face à un double mouvement qui consiste, d'une part, dans l'"approche" de la mort et, d'autre part, dans son exorcisme sous les traits de l'art. On retrouve le cas typique carnavalesque sous la forme du travesti qui précède le bal de Carnaval de *I vitelloni*.
1207, (41, 40, 443)


(40)


(443a)


(443b)

la transgression des limites sexuelles

Le **travesti** grotesque apparaît dans les épisodes de cirque de *La Cité des femmes*.



(758)

Snaporaz rencontre dans l'arène deux femmes travesties sous le double masque de Laurel et Hardy et assiste à la mise en scène théâtrale de la vie quotidienne de la femme mariée où le rôle du mari est interprété par une femme travestie en <<Frankestein>>. Le travesti est une forme d'annulation de la polarité sexuelle, une manière de transgresser par excès la limite des genres. Comme on a vu le travesti est sanctionné par l'unité symbolique de **l'androgyne**. Pendant la fête finale de *La dolce vita* des hommes portent des costumes féminins. Encolpio est la victime de la farce d'un cérémonial marital en travesti avec le tyran (*Satyricon*). Alberto, dans *I vitelloni*, se travestit en femme pour le bal du Carnaval. Amelia, dans *Ginger et Fred*, aura une longue discussion avec un transsexuel invité pour un interview à la télévision. Casanova assiste à un spectacle d'opéra en travesti, les personnages de *I vitelloni* vont jouer en travesti pendant la nuit de Carnaval et Mastroiani va être travesti en Mandrake pour les nécessités d'un film publicitaire (*L'Interview*).
(758, 267)



(267)

Le travesti et le changement du costume sont des figures récurrentes du film fellinien. On retrouve comme figures emblématiques les personnages épisodiques de *Ginger et Fred* : les impersonnateurs de Clark Gable et Marcel Proust, mais aussi de Ronald Reagan et de la reine Elisabeth, de Woody Allen, Betty Davis et Telly Savalas. Ces travestis reprennent la figure du travesti qu'incarnent les protagonistes du film, Pipo et Amelia, les impersonnateurs des stars du musical américain : Ginger Rogers et Fred Astaire. Comme d'autres figures du film de Fellini le travesti forme un continu non-discret de gradations et de nuances qui, ensemble, est sanctionné par cette catégorie. Jugée par rapport à d'autres catégories énumérées (i.e. la grimace ou le masque prototype) elle forme avec celles-ci la catégorie plus abstraite (schématique) du **masque** de Carnaval. Il nous intéressé de souligner que les variantes de la figure forment un continu non-discret [11].
(753, 747)



(753)



(747)

les objets fractals

Le **travesti** associe les valeurs de la mort, du masque qui substitue la mort, et celles de l'excès sexuel qui dépasse les limites des genres et des identités. Le travesti est une libre forme de transgression appartenant au spectaculaire grotesque du cirque, du clown et de l'enfant, et au spectaculaire artistique en général. Ce qui nous importe ici, n'est pas d'affirmer la coexistence de ces significations, mais de montrer que le film se construit en tant qu'objet qui détermine des différents parcours cognitifs de production de sens et que pour Fellini c'est le glissement entre ces systèmes qui confère la spécificité. Le travesti est initialement une marque traditionnelle de la transgressivité carnavalesque située dans les systèmes descriptifs de l'/érotique/ et du /spectaculaire/ et ensuite elle devient une forme d'association du désir et de la mort et, en fin de compte, une manière de dépasser, une façon d'exorciser la mort dans la gratuité de l'artefact.

Ginger et Fred est le film qui met en scène la figure du travesti associée au topos du "la vieillesse et la fille" (Curtius 1970:124-8). Les protagonistes, arrivés à la vieillesse, vont reprendre le travesti des acteurs de cinéma Ginger Rogers et Fred Astaire avec l'intention de refaire un spectacle de jeunesse. La quête des personnages reprend le scénario de *Les Clowns*, c'est-à-dire le trajet de la recherche d'une figure originaire, d'un passé idéal et d'un ancêtre figural. La quête n'aboutit pas. Le spectacle est un échec, car les protagonistes sont des vieillards risibles, les caricatures des fameux acteurs et de l'image d'eux-mêmes jeunes. Pipo et Amelia vivent l'euphorie générée par le changement de l'habit (le travesti) et ensuite ils seront les victimes dramatiques de la chute burlesque du haut du trône, ils seront les éphémères "rois pour rire" élus à l'occasion d'une farce du Nouvel An. D'ailleurs, on remarque la suggestion de "clownesque" issue du choix de costume des protagonistes : un **habit en carreaux** qui reprend le costume du clown. A un autre niveau de généralité il s'agit d'une mise en scénario de la farce de Carnaval de **l'artiste-clown**, une burlesque histoire de la condition de l'art.



(692)

Il faut remarquer que la figure du **couple** Pipo Botticela-Amelia Bonneti fonctionne aussi comme une citation à plusieurs niveaux de référence (i.e. à plusieurs cibles) servant aussi d'embrayeur entre les mondes du texte fellinien. Ainsi on peut identifier les différents renvois :

(1) le couple est une référence externe au texte ayant comme cible le couple (textuel) des stars du film américain <<Ginger & Fred>> ;

(2) il est une référence générique au film américain ;

(3) il est une référence interne au texte fellinien et il renvoie vers une longue série d'apparitions des images (affiches et/ou personnages) qui représentent à leurtour le même couple - soit un couple cinématographique similaire ;

(4) ils renvoient vers le passé des personnages (i.e. le moment où ils étaient les

impersonnateurs, car, au moment présent, ils sont invités à la télévision pour faire référence à ce moment là) - en tant que tel ils instancient la figure de la vieillesse ;
(5) ils font référence au couple d'acteurs eux-mêmes : Giuletta Masina et Marcelo Mastroianni;
(6) ils désignent une entité double, le clown androgyne.

Ces unités du film ont des "dimensions" interprétatives variables en fonction de la distance envers l'observateur qui intervient dans la construction de l'objet. Elles sont des unités fractales (12).
(117, 726)



(117)



(726)

L'échange des costumes et le changement de l'identité sont des figures qui représentent la variante burlesque du travesti. Il s'agit du moment de passage d'un état à l'autre qui, de cette manière, est marqué au niveau de la diégèse.

Pipo et Amelia auront une longue scène ou ils vont changer leurs costumes de jour avec les costumes de spectacle, les habits "Ginger et Fred" ;
- le chef d'orchestre de *L'Epreuve d'orchestre* change ses habits au milieu du film ;
- Casanova change son costume avant de sa tentative de suicide ;
- le jeune acteur de *L'Interview* "change son costume" pour interpréter le rôle du jeune Fellini avec le point rouge sur le nez ;
- le docteur Antoine change son costume pour un habit blanc qu'il portera le matin ou, fou à lier, il sera emmené à l'hôpital ;
- Wanda, dans *Le Cheick blanc*, se retrouve à la fin travestie en bayadère
- Alberto, dans *I vitelloni*, finit le bal de Carnaval habillé avec les dessous blancs de sa robe et
- Orlando *(E la nave va)*, avant l'écoulement du navire, change ses habits afin de se préparer pour le voyage en pleine mer sur une petite embarcation.
(19, 675)



(19)


(946)

Dans la construction de ces scènes quelques éléments sont relevants. L'image, dans la plupart des cas, cadre le personnage de dos attirant ainsi l'attention sur le caractère comique

et pénible de l'acte de se dévêtir. On voit dans le cadre le **dos** et le dessous **blancs** du protagoniste. Le cercle gonflable et le casque de natation d'Orlando renvoie vers l'univers enfantin et vers l'aspect clownesque du personnage. Le geste de Casanova qui tire ses dessous introduit le geste comique du clown.



(675)

On voit dans cette figure un renvoi au geste burlesque des films comiques, surtout dans la variante Laurel et Hardy. D'autre part, le choix du costume renvoie au système descriptif de l'/enfance/ et du /clown/. Il est important de noter également le moment de l'inscription de cette figure dans le parcours narratif. Elle apparaît avant un moment de crise dramatique (avant le voyage, le départ ou la mort, avant un changement d'état) (*I vitelloni, Casanova, E la nave va, Les tentations du docteur Antoine, Ginger et Fred, L'Epreuve d'orchestre*). Toutefois le tragique de la mort est converti en farce par la mise en scène. Les dessous blancs renvoient aussi au suaire (dans *Satyricon*, le cadavre d'Eumolpo est enseveli dans des bandeaux de linge). Dans ce contexte le geste du changement d'habits devient, sous la caution d'une lecture métaphorique, un substitut du passage vers un autre état (c.f. la mort comme rite de passage). Le suaire devient le costume du fou, costume de nuit et d'enfant dans *La voce della luna*. **(13)**

L'artiste-clown, sous la pression du rhétorique du masque et du travesti, devient la personnalisation grotesque des dangers et des récompenses de l'intertextualité. C'est-à-dire, d'une part, la dissémination dans les fragments du texte de l'autre, la transposition de l'identité dans la formule dispersivede la citation, la perte de l'originaire dans une toujours reprise figuralité, mais aussi, d'autre part, la récupération d'une nouvelle identité dans l'affirmation du libre jeu (et le dialogue avec l'autre).

LA MARIONNETTE ET LA POUPEE

"Tu t'amuses de nouveau avec tes petites marionnettes. Je vais m'en occuper du reste et je vais te mettre à l'abri des problèmes. Qu'est ce que tu veux faire ? Les trois mousquetaires ? Bien, fais Les trois mousquetaires. L'Île mystérieuse ? Toute l'oeuvre d'Edgar Allan Poe ? Les nouvelles de Chandler ? et Mastorna tu vas le faire, oui ou non ? (148)

"Il semblerait qu'on se trouve devant quelqu'un qui cherche une femme, la femme, mais avec le désir de ne pas la trouver. Peut-être qu'il a peur, car il pense que la trouver, l'obtenir, signifie tomber, disparaître, mourir. Il y croit tellement qu'il préfère continuer sans y arriver jamais
(123)

le gai épouvantail

Une autre figure alternative de l'artiste-clown et, à un autre niveau de généralité, une variante théâtrale du masque de Carnaval est la **marionnette** ou la poupée. Dans l'espace du discours carnavalesque cette figure prototype provient des poupées géantes, grotesques qui animent les processions de Carnaval. Elles sont les **gais épouvantails** (Bakhtine 1974:173) qui apparaissent dans les spectacles de la place publique et notamment dans les combats (truqués) "avec des moments dramatiques d'effet, avec des feux d'artifices, même avec des morts, en réalité des pantins de pailles", c'est-à-dire dans les formes du grotesque "médiéval et de la renaissance, lié de la culture populaire du rire" qui "ne connaissait l'élément de laterreur que sous la forme d'un épouvantail comique (risible), c'est-à-dire comme une crainte vaincue par le rire" (Bakhtine 1974:97).

L'image du pantin de pailles apparaît dans le contexte de la fête sur la place publique. *Amarcord* commence avec l'épisode de la fête de la mort de l'hiver et la naissance de l'hiver - le cérémonial de la "*fogazzava*". La foule se rassemble autour d'un immense bûcher où l'hiver, per-

sonnifié par un pantin-épouvantail, est brûlé pour l'amusement et la félicité générales et surtout pour la joie des enfants qui profitent de la licence pour faire des farces et pour allumer des feux d'artifices.

L'épisode initial de *Casanova* est un autre véritable catalogue des motifs du Carnaval - un prototype du cérémonial à partir de lequel on peut construire le système descriptif conséquent qui va guider l'interprétation du film. Le décor du Venise a été construit entièrement en studio pour des raisons symboliques : par exemple, la proximité grotesque de la **tour**, **l'eau** et le **pont-escalier**. Ici on retrouve les feux d'artifice et des bougies - les *moccoli* (Bakhtine 1974:97) (14) , les **trompettes**, la gaie **foule**, la multitude de **masques** et de **pantins** exhibés avec gaieté, **l'eau** dans laquelle se reflètent les lumières des **feux**, la **tour** phallique (qui ouvre la voie de la lecture érotique du film par l'association avec la déesse Vénus - comme mise en scène du combat entre le principe masculin et féminin), les **marches** du pont qui surpasse le canal, le **portrait** gigantesque [15] , le **fou** devenu roi de Carnaval et qui va être la victime d'une farce (car il va être jeté du haut d'une tour dans les eaux la tête en bas).



(126)

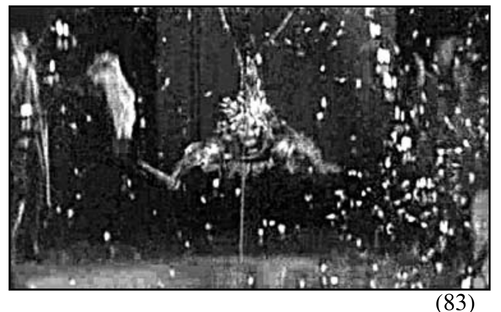
Comme dans *Amarcord*, la fête populaire associe deux figures essentielles : le **fou** ("le roi pour rire") et le **mannequin**. Dans *Amarcord* le rôle du fou est joué par le mendiant à qui, pendant qu'on monte l'épouvantail de l'hiver en haut de l'énorme bûcher, on lui vole l'échelle et, dans la joie générale, on l'abandonné proie à l'effroi qu'il brûlera. Dans ***Casanova***, le fou qui va être victime d'une farce érotique cérémoniale est le protagoniste ; une farce jouée sous le signe de Vénus, le mannequin de Carnaval. Le modèle de cette farce est la chute du fou dans l'eau dans la séquence initiale ; farce sexuelle jouée entre les emblèmes de la sexualité cosmique : la tour phallique et les eaux féminines.



(3)



(32)



(83)

On pourrait se souvenir ici de la farce similaire de l'épisode intitulé *Les tentations de docteur Antoine* réalisé par Fellini pour le film *Boccaccio '70*. La farce est mise en scène par l'enfant, un Cupidon, et par une femme gigantesque (Anita Eckberg). Celle-ci fait son apparition devant la maison d'Antoine sous la forme d'un panneau publicitaire destiné à vanter les vertus rajeunissantes du lait [16] . Elle descend et s'incarne en de gigantesques proportions devant le minuscule hu-

main. Au final Antoine tombe amoureux de la créature qu'il haïssait et il devient fou (on le retrouve le matin embrassant le panneau représentant l'image de la femme). En quelque sorte la farce met Antoine dans la position d'amoureux *(amator)* d'un artéfact artistique, d'un simulacre ; ce qui se passe avec Casanova et, d'une autre manière, avec Marcelo (*La dolce vita*) ou Alberto (*I vitelloni*), personnages voués à tirer après eux un simulacre (la statue de Jésus et la tête en papier mâché du clown-volant).

On découvre un autre épouvantail gai dans *La Cité des femmes* sous la forme d'un mannequin qui représente la femme mariée enchaînée et qui, dans l'épisode de la "rencontre avec la femme idéale", va être brûlée afin d'exorciser les angoisses matrimoniales de la confrérie féminine. Un autre mannequin à fonction heuristique apparaît sous la forme d'un pantin à visage masculin destiné à servir de cible pour les exercices de combat des femmes. Il s'agit des figures issues du mannequin de Carnaval, figures qui servent à exorciser, par un excès carnavalesque, les angoisses féminines.
(491)


(491)

le manneken

Cet excès féminin, l'agression contre un pantin masculin, représente une variante de la figure du **couple**. Cette figure réunit une femme de grosse taille et un homme de petite taille réduit à un état d'impuissance infantile envers la féminité-materne. Anita Eckberg joue avec le petit docteur Antoine (*Les Tentations du docteur Antoine*) comme elle joue avec le chat qu'elle trouve dans les rues de Rome. (Et la présence de la fontaine de jouvence reprend le contexte publicitaire du film antécédent sur le sujet du lait. Là Anita vantait le lait, ici elle demande à Marcelo d'apporter du lait pour le chaton perdu). Dans *Roma*, dans la maison Paletta, un homme se met dans les bras d'une gigantesque femme, la matrone de la maison qui ressemble à la femme-sorcière-fée de *Satyricon* avec laquelle Encolpio va faire l'amour afin de retrouver sa puissance sexuelle. Le mannequin est l'homme (Antonio, le mannequin de *La Cité des femmes ou Casanova*) et ainsi il acquiert la signification étymologique du terme : car *manne-ken* signifie "petit homme" (enfant) ou phallus (Baudrillard 1987:168). Le mannequin devient le renversement parodique de la crainte castratrice de l'érotique masculine. Le désir devient la projection de cette crainte de manque sur le corps de la femme ; une projection de la conscience du manque fondateur de l'ordre des signes (du symbolique) sur l'autre, le féminin [(17)].
(639, 496, 777)



(496)


(947)


(326)


(639)


(777)


(443b)


(443c)

La femme idéale de *La Cité des femmes* est représentée elle aussi sous les traits de la poupée gigantesque de Carnaval dont une des variantes, comme on l'a vu auparavant, apparaît dans *La Tentation du docteur Antoine*. Snaporaz monte dans une nacelle qui est portée dans les airs par un montgolfière ayant la forme de cette poupée gigantesque. La nacelle devient un rappel au **berceau** - à son tour un dérivé du navire et du symbolisme du voyage. L'élément est ambivalent car, d'un point de vue topologique, il représente un voyage ascensionnel (Antoine aussi est porté dans les airs par le "berceau" des bras de la femme-géant dans *La Tentation du docteur Antoine*) et, comme régression vers un stade psychique infantile, un trajet descensionnel, (la même régression a lieu dans *La Tentation du docteur Antoine*, sous le signe de l'enfant, comme chute dans la folie idiote). Il s'agit d'un double mouvement résolu comme passage vers un autre état ; où la mort est envisagée comme trajet de passage. (522)

(522)

Un autre mannequin parodique apparaît dans *La dolce vita* où, dans la séquence initiale, l'hélicoptère dans lequel se trouve Marcelo porte au dessus de la ville la statue de Jésus. Dans ce contexte interprétatif la statue représente un gai

épouvantail, une grotesque parodie adressée envers la gravité ecclésiastique. Cette dérision bouffonne peut être inclue dans le système dégradant du discours carnavalesque. Elle trouve sa source livresque moderne dans le burlesque de la poésie d'Apollinaire (apud. Genette 1979:77 : de <<Zone>>, *Alcools* (1912) "C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs. Il détient le record du monde pour la hauteur"). Jésus porté au dessus de la ville par un hélicoptère est la traduction du procédé du comique populaire qui substitue l'image sacrée avec son simulacre théâtral ; Jésus devient ainsi une marionnette suspendue entre ciel et terre. L'ambivalence de cette image devient évidente, si on pense au fait qu'elle supporte une double interprétation, car on ne peut décider avec certitude qu'elle est la cible de la figure. L'image peut être vue ainsi soit comme une transformation du symbole du discours sacré en une <<comédie>> artificielle, un simulacre théâtral (la cible s'identifiant avec la figure de Jésus), soit comme une transformation du monde en une scène de théâtre - selon le topos médiéval du *theatrum mundi* - (à ce moment le discours ecclésiastique n'est plus une caricature, mais c'est le monde qui est la cible). Même s'il s'agit d'une parodie de Carnaval, elle vise également le discours de l'institution du sacré et le monde profane, l'agent du discours carnavalesque. (79)

Dans *L'Interview* Fellini présente les studios de Cinecitta sous les traits d'un autre cérémonial de Carnaval : par exemple, les figurants qui dansent sur une géante machine à écrire ou les "majorettes" semblent surgir directement du Carnaval de Lyon. Il s'agit d'une image superposant le cirque, le spectacle de foire et le Carnaval qui diffère peu du spectacle des gens rassemblés autour du gigantesque panneau publicitaire dans *Les Tentations du docteur Antoine*. On retrouve les mêmes éléments, c'est-à-dire les **ouvriers** sur leurs charpentes, les **touristes** dont l'exotisme est marqué par la figure du **noir**, **l'orchestre** et le **dialogue musical** et les **enfants** qui dansent. Dans la séquence de *L'Interview* une figure de Carnaval remplace le panneau avec l'image de la femme géante de *Les Tentations du docteur Antoine*. Des majorettes apportent un canon géant sur lequel chevauche une négresse [18]. Le canon est poussé prés d'un panneau où est dessinée une paire de lèvres. Le canon tonne et, au lieu de projeter son obus, au bout du canon surgit la tête d'un rouge à lèvres. L'élément de la farce sexuelle (repris dans *Les Tentations du docteur Antoine* et dans *Casanova* en liaison avec le simulacre féminin géant) prend ici la forme du geste grotesque. (274)



(274)

Le mannequin prend parfois, comme on l'a vu, la forme de la **poupée** de l'enfant. Sa présence est épisodique, elle se constitue comme détail de la mise en scène sur lequel la caméra pose le regard un bref instant. Dans l'économie du texte cet arrêt souligne le caractère symbolique de l'élément. Il s'agit de la connexion établie entre l'univers de l'enfant et le mannequin. Dans *Amarcord* l'image se fige sur les poupées qui se trouvent dans le panier de la mère ; dans *Satyricon*, avant la séquence de la guerre, la poupée disparaît dans les flots ; dans *Casanova* les poupées apparaissent prés du bain de Mouna et dans *La dolce vita* elles se retrouvent dans le lit des enfants de l'ami de Marcelo. Dans d'autres films les traits de la poupée, sous la configuration de **l'automate**, seront le système descriptif utilisé pour la création de l'image de certains personnages. La matrone du bordel de *La Cité des femmes*, l'officier qui rencontre Gradisca dans l'hôtel de la ville (*Amarcord*) ou *Casanova* sont des personnages construits sur la charpente de la mécanique de la poupée, le mannequin qui porte un costume, mais qui en fin de compte tend à s'éclipser derrière la parure ; l'artifice de la mode. (519)


(519)

Le mannequin devient, dans *Casanova*, **marionnette** et automate. Dans la tradition théâtrale européenne la figure de la marionnette provient de la transition parodique des spectacles religieux ayant des sujets bibliques, les histoires saintes illustrées par l'intermédiaire des poupées animées. D'un point de vue étymologique le terme de <<marionnette>> est un dérivé de <<*mariole*>>, <<*mariolette*>>, un diminutif qui désigne "Marie la petite" (v. chap <<marionnette>> de *L'Encyclopaedia Universalis*) [(19)]. L'utilisation du spectacle de poupées est, d'une part, dérivé des parodies de l'histoire officielle et, d'autre part, s'identifie avec la fonction archaïque, magique, du spectacle théâtral. Ambivalent, le jeu des poupées cumule la fonction profane (i.e. produire le rire et l'amusement populaire au dépens de la dogme et du sérieux du pouvoir) et le rôle sacrée joué par les statues mouvantes dans les sociétés archaïques. Le jeu théâtral avec des marionnettes est un phénomène universel : par exemple, si on prend en considération sa variante asiatique on trouve le <<*karagoz*>> - une marionnette qui représente un personnage grotesque, chauve, avec un chapeau haut, un ventre démesuré, bossu et qui traîne partout un phallus énorme qui lui sert de massue - ou bien on retrouve ses dérivés comiques européens comme <<pulcinella, polichinelle, punch, don cristobal, polichinela, petrouschka>>.

(653)



(653)

Dante-marionnette

L'aspect profane, parodique, de ces spectacles à marionnettes apparaît, par exemple, dans *Ginger et Fred* où, dans une émission de télévision le récit de La divine comédie est mis en scène comme représentation avec des marionnettes (un spectacle dont le protagoniste est Dante comme marionnette). On verra plus loin que cet amalgame entre le récit dantesque et le système descriptif du /théâtre à marionnettes/ est une constante des films de Fellini et qu'elle représente une variante de la métaphore de l'artificialité de l'acte artistique.


(155)



(822)

Le personnage fellinien acquiert les traits mécaniques d'une marionnette. Le jeu de la marionnette, comme on l'a déjà vu, est le système descriptif qui sert de formant pour certains personnages. Snaporaz (*La Cité des femmes*) ou Casanova sont les expansions de l'image Dante-marionnette.

Casanova

Casanova est le film qui amplifie au niveau du texte entier l'identification du protagoniste avec le système descriptif de la /marionnette/. Le film accentue d'une manière égale sur l'aspect comique et celui grave de la marionnette. Casanova est un *karagoz* doué d'une puissance sexuelle excessive qui sera la victime d'une série de farces suite à son incessante quête sexuelle. Son rapport avec l'amour et la mort (i.e. avec le désir) se traduit dans la formule de l'automate. La dernière maîtresse du protagoniste est une poupée mécanique, l'automate féminin. L'amour dans sa forme définitive acquiert les traits de Rosalba, la statue vivante. L'amour devient, dans ses moments de paroxysme, comme le théâtre, une irréconciliable tension entre le désir et le figement de la mort, les deux transgressés par l'artifice, une manière d'existence "dis-passionnée", figée. (49)



(49)

Roland Barthes analyse sa réaction face au film, située sous le signe de la Pitié, dans ses commentaires sur le rapport entre la photographie, le théâtre et la passion: "J'allais voir, avec des amis, le Casanova de Fellini ; j'étais triste, le film m'ennuyait ; mais lorsque Casanova s'est mis à danser avec la jeune automate, mes yeux ont été touchés d'une sorte d'acuité atroce et délicieuse, comme si je ressentais tout d'un coup les effets d'une drogue étrange ; chaque détail, que je voyais avec précision, le savourant, si je puis dire, jusqu'au bout de lui-même, me bouleversait : la minceur, la ténuité de la silhouette, comme s'il n'y avait qu'un peu de corps sous la robe aplatie ; les gants frisés de filoselle blanche ; le léger ridicule (mais qui me touchait) du plumet de la coiffure, ce visage peint et cependant individuel, innocent : quelque chose de désespérément inerte et cependant de disponible, d'offert, d'aimant, selon un mouvement angélique de "bonne volonté". Je pensais alors irrésistiblement à la Photographie : car tout cela, je pouvais le dire des photos qui me touchaient (...). Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de noeud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler : le souffrance d'amour. N'étais-je pas, en somme, amoureux de l'automate fellinien, (...). Pourtant, ce n'était pas tout à fait ca. C'était une vague plus ample que le sentiment amoureux. Dans l'amour soulevé par la Photographie (par certaines photos), une autre musique se faisait entendre, au nom bizarrement démodé : la Pitié (...). A travers chacune d'elles, infailliblement, je pensais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir (...) devenu fou par

cause de Pitié. (Barthes 1979:177-9)

La rencontre entre Casanova et l'automate féminin implique l'image, au fond la *figura* (la posture) essentielle de la danse (de la chorégraphie) - danse rituelle d'approche et de séduction, invocation corporelle entre deux entités - et du théâtre - où deux marionnettes se trouvent face à face dans une histoire qui mélange le désir et la mort (Barthes 1979:56). D'une manière allégorique, encore une fois, le film de Fellini met en scène, ici sous la forme de la relation d'amour (la folie de la compassion) entre Casanova et l'automate, son propre mode d'existence, son propre rapport avec le spectateur.

(99)



(99)

L'amour de Casanova se projette sur un être qui transgresse les limites, un être a-catégoriel. L'automate féminin signifie l'annulation de l'opposition (linguistique) entre le féminin (la "femme") et le masculin ("l'automate") dans la figure d'un mécanisme neutre. L'automate mélange l'aspect rigide de l'inanimé - le mécanisme du robot - et l'aspect mobile de l'animé. Il est la ressemblance, le simulacre du vivant situé sous le signe l'artifice théâtral.

(97, 98)



(97)



(98)

"L'automate joue l'homme de cour et de bonne compagnie, il participe au jeu théâtral et social d'avant la Révolution (...) L'automate est l'analogon de l'homme et reste son interlocuteur (...) L'automate est une interrogation sur la nature, sur le mystère de l'âme ou pas, sur le dilemme des apparences et de l'être - c'est comme Dieu : qu'est-ce qu'il y a dessous, qu'est-ce qu'il y a dedans, qu'est-ce qu'il y a derrière ? (...) Toute la métaphysique de l'homme comme protagoniste du théâtre naturel de la création s'incarne dans l'automate avant de disparaître avec la Révolution. Et l'automate n'a d'autre destination que d'être sans cesse mis en regard de l'homme vivant - à dessein d'être plus naturel que lui, dont il est la figure idéale (...) Ainsi l'interrogation de l'automate demeure ouverte, ce qui fait de lui une mécanique optimiste, même si la contrefaçon implique toujours une connotation diabolique" (82-3)

"Contrefaçon et reproduction impliquent toujours une angoisse, une inquiétante étrangeté : (...) La reproduction est diabolique dans son essence, elle fait vaciller quelque chose de fondamental. Cela n'a guère changé pour nous : la simulation (...) est encore et toujours le lieu d'une gigantesque entreprise de manipulation, de contrôle et de mort, tout comme l'objet simulacre (la statue primitive ou l'image ou la photo) eut toujours d'abord pour objectif une opération de magie noire" (Baudrillard 1987:82-3)

La rencontre entre les deux protagonistes est ambivalente et dévoile ainsi un aspect idéal et un aspect grotesque. Après la chorégraphie de la première rencontre, la tendresse de l'impossible contact, a lieu l'actualisation de la possession érotique excessive. Casanova prend possession

de l'automate dans un rapt littéral, selon une mécanique matériel-corporelle. Mais cet contact corporel est un amalgame de grotesque matériel, de puissant contact sexuel et de fragile jeu chorégraphique, un spectacle raffiné du contact érotique. Entre les deux protagonistes a lieu un transfert de valeurs : Casanova dissémine la mobilité du désir et l'automate contamine le héros avec la rigidité du sculptural. Le scénario du film joue sur le double transfert entre l'humain et l'artefact (une autre variante de l'opposition naturel - culturel).

Ainsi, sous le signe de la quête érotique, le film met en place les repères de l'allégorie de la dialectique de l'amour qui traduit, à son tour, le mode d'existence de l'artefact artistique. Le processus de production-reception du texte artistique se transcrit d'une façon allégorique comme l'histoire de Casanova.

Le drame du film se joue entre deux personnages : Casanova et Vénus et l'arène du combat est représentée par l'érotisme. La déesse de l'amour s'interdit à l'accessibilité des humains et s'enfonce sous les eaux. Ce moment coïncide avec le début de la quête du picaro (au niveau du récit), son voyage à travers les corps féminins et son essai de récupérer ainsi lafigure féminine idéale disséminée dans ses hypostases concrètes : la fausse nonne, la jeune débile de Venise , la figure de la mère, la prostituée de Paris, la vieille aristocrate intéressée par les sciences occultes, Henriette, Mouna, la fille et sa mère qu'il rencontre en Angleterre, Romana, le plus beau modèle féminin de Rome, les allemandes, l'actrice bossue, la directrice de la troupe des comédiens ou l'automate. En définitive la femme désirée est la femme "perdue".

Chaque épisode féminin réitère l'acte sexuel dans une série qui, à chaque étape, ne fait qu'approcher le protagoniste de la confrontation finale, la fin de la vie. L'histoire finit avec la mort (la noce parodiée). Le héros augmente avec chaque féminin le nombre d'épisodes et remet au plus tard la fin de l'histoire, du film. Avec chaque échec et séparation il conquiert encore une étape vers la noce impossible qui ne peut renvoyer qu'au vide qui suit la fin du récit. L'échec de chaque contact ne fait que prolonger le voyage, la quête et le récit, mais, en tant, que tel marque l'absence de la véritable communion et donc annonce la rencontre idéale, c'est-à-dire l'absence qui marque la fin. En ce sens chaque épisode suit une logique ambivalente, car il approche et il éloigne le protagoniste de l'absence finale. La fin du film renvoie au fait que le récit de la quête n'est autre que le signifiant de la création incapable de "contacter" un objet extérieur, mais uniquement le vide et le silence d'après texte.

Il faut remarquer ici la présence du motif du **voyage**, élément figural caractéristique de nombre de films où les protagonistes traversent les espaces : à partir de *Satyricon*, *Les Clowns, Roma, La dolce vita* jusqu'à *E la nave va*. Dans Casanova on retrouve un épisode qui renvoie au topos de la **rencontre infernale** dans la descente du héros d'épopée aux enfers. Casanova rencontre, avant de découvrir le cirque ambulant, un ami qu'il croyait disparu depuis longtemps et qui va faire des remarques ironiques sur le sort de Casanova. Derrière l'ami prophète se trouve, d'une manière symbolique, l'image peinte d'un navire, métaphore du voyage et citation qui renvoie le spectateur à d'autres textes felliniens : *E la nave va, Roma, Amarcord* et *Satyricon*.

On se trouve dans *Casanova* devant le même ajournement de la figure originaire qu'on identifiait *dans Les Clowns*. Ici elle apparaît sous la forme de la figure féminine, un élément qui se transforme perpétuellement sous l'action d'une translation figurale. L'allégorie transcrit sous la figure du **clown** ou du **féminin** la rhétorique du texte. L'érotique le l'itérativité de l'acte transcrit, d'une manière grotesque, l'aventure du texte qui parcourt infatigable, d'une façon retorse, des différents figuraux.

le mythe de Pygmalion

La structure thématique du film met en scène deux motifs mythiques. La rencontre de Casanova et de l'automate représente une reprise du mythe de **Pygmalion** [20]. Trois personnages se réunissent dans le geste de la création, soit-elle de vie où l'alternative de l'artéfact artistique. Ils mettent en scène la rhétorique du désir

inscrit dans l'acte d'amour et de l'art. Ainsi les protagonistes du mythe recouvrent ceux du film : Pygmalion-Casanova (le porteur du mécanisme du désir, l'artiste) ; la statue de Galathée-l'automate (la statue produite par le sculpteur, l'amant) et Aphrodite-Vénus (l'instance transcendante, le modèle idéal du sacré et de la figure féminine originaire, celle qui régit le destin).

le mythe de Don Juan

La même rencontre représente aussi un dérivé du mythe de **Don Juan** (Rousset 1978). Casanova est une reprise de la figure du séducteur inconstant qui symbolise la thématique plus générale, du baroque, de l'instabilité du monde. Comme Don Juan Casanova est un jeune premier qui n'a pas la ténacité et la patience du séducteur (ses contacts sont immédiats). Il est formé :

"au carrefour où se rencontrent un emploi dramatique et un thème de l'imagination européenne ; l'emploi est celui du jeune premier, coureur d'aventures et transgresseur des lois et des interdits ; le thème c'est l'inconstance, l'instabilité foncière du monde et de l'esprit, qui s'associe automatiquement à la figure de l'acteur, porteur de rôles successifs"

"Don Juan est né au théâtre et s'y développe presque exclusivement jusqu'à la fin du XVIIIé siècle ; tous les modes théâtraux y collaborent, du drame écrit aux branches populaires et sémi-orales, commedia dell'arte, foire, tréteaux, marionnettes, mais aussi l'opéra séria et surtout buffa (...)" (Rousset 1978:16)

Comme un commentaire intertextuel envers le scénario donjuanesque le film accentue l'aspect théâtral (Rousset 1978:108) du personnage jusqu'à l'indistinction avec la marionnette : le maquillage, le costume et le comportement de Casanova annoncent la transformation finale du héros dans une statue mobile. Le personnage introduit l'image de l'artiste, de celui qui transgresse les limites : "Don Juan se voit puni non plus pour ses méfaits érotiques, mais comme intellectuel réfractaire, comme négateur de la loi morale, comme solitaire saisi par la démesure" (Rousset 1978:53). Fellini identifie ainsi, d'une manière métaphorique, la recherche érotique avec la rhétorique du discours de l'intellectuel. Casanova, comme l'artisan de l'objet d'art, est le porteur des rôles successifs, celui qui découvre l'instabilité du monde et se permet l'offense du sacré : "le profanateur du sacré qui viole la limite impartie aux vivants, trouble la paix des morts et refuse enfin le pardon offert au repentir même tardif" ou du profane : "le transgresseur ne vise pas seulement l'au-delà ; il relève également de la justice humaine" (Rousset 1978:69-70/72).

La présence du mythe de Don Juan est marquée par la figure de **l'automate**, l'hypostase finale de la série des victimes ("dérivation interne du personnage de l'inconstant, virtuose dela tromperie ; il postule à lui seul la répétition des fraudes et la pluralité des victimes" (108). L'automate peut être l'équivalent de la victime finale. Elle se confond, d'une part, avec Anna, la dernière victime de Don Juan, la fille du commandeur défunt ("la fille de la mort") et, d'autre part, par ses traits, avec la statue du commandeur, "l'invité de pierre". L'automate réunit les connotations de la fragilité et l'innocence de la jeune fille, mais aussi, comme femme hors commun, hors norme, de la mort, la statue : "l'être surnaturel opérateur de fantastique et agent de dénouement, vers lequel tout converge (Rousset 1978:9). Jean Rousset pense que la force du scénario donjuanesque découle de l'existence d'une légende à large circulation dans l'occident chrétien qui se réfère à l'invité de pierre, notamment un mort qui a été contrarié par le héros. Il considère ainsi que le succès du mythe dépend de la présence de cet épisode : "le drame de Don Juan se lit à l'envers à partir de l'épisode fantastique : la rencontre avec la Statue, les apparitions du Mort. Tout se joue autour de ces face à face surnaturel, sur ce seuil interdit aux vivants" (Rousset 1978:109-120/21) (21). (248)



(248)

Le critique découvre trois moments distincts dans l'épisode de la rencontre avec la mort : la première fois les protagonistes se rencontrent dans un endroit sacré (l'église, le mausoleum, le cimetière) ; la seconde à lieu dans l'espace de l'héros, à sa table, et la troisième dans l'espace du surnaturel, la descente aux enfers. Casanova aura lui-aussi une triple rencontre avec l'automate. La première substitue, d'une manière parodique, l'endroit sacré avec la salle du bal du château allemand, l'endroit où Casanova séduit et danse avec la femme-marionnette (on remarque la substitution de l'espace sacré avec l'espace festif). La seconde rencontre a lieu dans l'espace intime de l'héros et met en relief, d'une manière grotesque, le contact corporel. La troisième rencontre aura lieu, conformément au modèle, dans l'espace infernal.

On remarque qu'il s'agit d'un rapport parodique envers l'intertexte don juanesque. Le personnage de Fellini reste la victime d'une farce sexuelle et il est conçu comme un Don Juan "à l'envers". Ses conquêtes ne sont pas le résultat de ses initiatives, mais plutôt des faits qui lui arrivent, des événements auxquels il prend part et qui aboutissent chaque fois à un manque.

Ainsi le double transfert vie-mort de **Casanova** est régi par les deux intertextes concurrents : Pygmalion et Don Juan. [22].

(104)



(104)



(249)





(249b)



(1349)



Le masque et la grimace
le personnage derrière la vitre

113. *Casanova* : la mère de Casanova assise dans la carrosse, derrière la vitre
319. *L'Interview* : l'inconnue rencontrée dans le tramway - l'image des champs reflétée sur la vitre
517. *La Cité des femmes* : l'image de la "diva" dans le surcadrage de type "vitre"
608. *E la nave va* : Ildebranda et sa fille sur le quai avant le départ du navire - l'image de la mer reflétée sur la vitre
706. *8 1/2* : Carla et un inconnu derrière la vitre d'une voiture dans la séquence initiale du film


(113b)


(706)


(319)


(948)


(517)


(113)


(608)

Le masque et la grimace
le personnage derriere la vitre

1173. *Toby Dammit* : Le personnage et l'image en reflet d'une statue de la Vierge Marie.
1188. *Toby Dammit* : Le personnage et les images en reflet de pantins ou mannequins.

1189. *Toby Dammit* : Le personnage et l'image en reflet d'un visage geant feminin.


1173


1188


1189

Le masque et la grimace
le regard de la jeune fille a l'heros victime

272. *La dolce vita* : Paola au bord de la mer.
1272. *Toby Dammit* : La jeune fille au ballon.
1311. *Satyricon* : La jeune fille devant ses parents qui vont se suicider.


272


1272


1311


1311

Le masque et la grimace: **le portrait géant**

143. *Amarcord*
474. *La Cite des femmes*
541. *Satyricon*
556. *Satyricon*
798. *L'Epreuve d'orchestre*
1162. *Toby Dammit*
1384. *La citta delle donne*: portrait geant et gradins



(474)



(143)



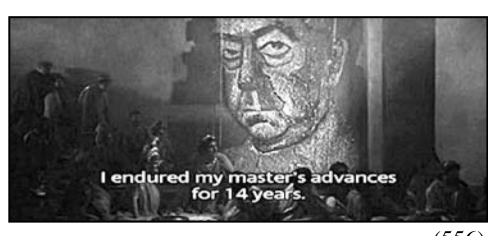
(798)



(541)



1162



(556)



1384

Le masque et la grimace
la galerie

784. *8 1/2*
430. *Roma*
437. *Roma*
518. *La Cité des femmes*
537. *Satyricon*
536; *Satyricon*
259. *La dolce vita*


(518)


(784)



(537)


(430)


(536)

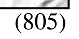

(437)


(259)

Le masque et la grimace
le geste obscène

805. *L'Epreuve d'orchestre* : une interprète de l'orchestre
198. *Casanova* : l'actrice bossue de l'hôtel Mosen Tristen
473. *La Cité des femmes* : une des femmes de la convention féministe de l'hôtel Mira Mare
527. *Satyricon* : la nymphomane
579. *E la nave va* : Edmea Tetua dans le film de son admirateur, le conte de Bassano
130. *Amarcord* : l'enfant qui sort la langue au professeur de grec (ch. Le non-sérieux ou l'autorité parodiée)
634. *Les Clowns*: Les Clowns qui s'injurient (ch. L'abolition des hiérarchies : la thanatopraxie)
831. Fellini, 1989 : *La Cité des femmes* : Snaporaz et le masque bali qui sort la langue (v. 482)

672. *Les Clowns*: la femme qui avale un poisson dans le spectacle du cirque
227. *La dolce vita* : Sylvia avale une pâte italienne
1211. *Toby Dammit* : Toby sort la langue vers son audience



(805)


(198)


(831)


(473)


(527)


(579)



(672) (892)

(227) 1211

(893) 1351

1352

Le masque et la grimace
le mannequin

1242. *Toby Dammit* : 1-er mannequin sur le trajet final de Toby.

1244. *Toby Dammit* : 2-eme mannequin sur le trajet final de Toby.

1244. *Toby Dammit* : 3-eme mannequin sur le trajet final de Toby.



1242

1244



1250

Le masque et la grimace
le masque

1280. *Toby Dammit :* personage masque sur le couloir de l'aeroport. Artifice du masque mis en scene.

1281. *Toby Dammit :* personnage masque a la fin du film. Artifice du masque mis en scene.





LE CORPS GROTESQUE

"je ne fais que gribouiller des fesses et des nichons. C'est ma manière de commencer un film, de le déchiffrer à travers ces gribouillages. Une espèce de fil d'Ariane pour sortir du labyrinthe"

(11)/(12)

"le corps est utilisé comme véhicule général du langage symbolique, en privilégiant le symbolisme sexuel" (Carnavals, 1989:74)

Sous chapitres

---

introduction

Pour le discours carnavalesque l'image du corps est une métaphore qui couvre une multitude de significations. En soi le corps constitue un système descriptif qui réunit une série d'aspects du monde filtrés par la vision materiel-corporelle du grotesque.

Voyons quelques uns des traits essentiels du principe corporel. Selon l'interprétation de Bakhtine cette entité se trouve dans une permanente métamorphose :

> "le corps grotesque (...) est un corps en devenir. Il n'est jamais tout à fait fini, achevé en entier : il est sujet à un processus continu de construction, à une inépuisable création et, à son tour, il bâtit et crée un autre corps ; en plus, ce corps avale le monde et est avalé par lui (...). C'est pourquoi la fonction essentielle du corps grotesque revient aux parties, aux endroits où il dépasse soi-même, il sort de ses propres frontières, il crée un nouveau (un second) corps : le ventre et le phallus (...) sont par excellence sujettes à une exagération positive, une hyperbolisation ; elles peuvent se détacher du corps, peuvent mener une vie indépendante, car elles mettent en ombre le reste du corps, comme une chose secondaire (quelquefois aussi le nez peut se détacher du corps) (...). Après le ventre et l'organe génital suit dans l'ordre de l'importance la bouche, où le monde entre pour être avalé, et ensuite le ***dos***. Toutes ces excrescences et orifices ont une caractéristique commune : en elles sont vaincues les frontières entre deux corps et entre le corps et l'univers. C'est pourquoi les événements importants de la vie du corps grotesque, les actes du drame corporel : manger, boire, déféquer (et les autres actes d'élimination : la transpiration, souffler le nez, l'éternuement), comme la copulation, l'enceinte, la naissance, la croissance, la vieillesse, la maladie, la mort, la déchirure, le démembrement,

> l'avalement par un autre corps, ont lieu à la frontière du corps avec le monde et à la frontière entre l'ancien corps et le nouveau; dans tous ces événements du drame corporel le début et la fin de la vie sont étroitement liées et ne peuvent pas être séparées" 1974:24) ; le corps grotesque est "un élément qui croit et dépasse ses limites seulement dans ces actes de mélange, de l'enceinte, de la naissance, de l'agonie, du manger, le boire, la défécation" (Bakhtine 1974:26)

Le /corps/ est disséminé dans l'univers fellinien sous la forme du "dialogue" établi entre la **matrice** et le **phallus**, une confrontation grotesque située soit au niveau cosmogonique soit au niveau biologique-humain. Une multitude d'images instancient cet combat entre les deux principes. Une foule de détails représentent les fragments de ce corps : le nez, la bouche, le phallus, le ventre ou le dos, ou dans les scènes qui représentent l'acte de copulation ou celle qui représentent les gens qui mangent et boivent (le festin). Dans toutes ces images le corps est une métaphore qui désigne l'équivoque de la frontière établie entre l'extérieur et l'intérieur.

Caractéristique au discours carnavalesque est le **principe materiel-corporel** de la vie. On pense, dans ce contexte, au désir de Casanova d'approcher d'une manière concrète, corporelle, la femme-automate. L'épisode est une illustration de la mise en emphase de l'aspect grotesque qui s'approprie le sublime et le spirituel.

> "Dans les spectacles de carnaval dominent les images du corps humain, des festins, des breuveries, de la défécation et de la vie sexuelle. De surcroît ces images apparaissent sous une forme exagérée, hyperbolique. (Bakhtine 1974:26).

La topologie du corps se constitue comme manière prédilecte de la dégradation grotesque :

> "le déplacement de tout ce qui est sublime, spirituel, idéal, abstrait dans le plan matériel-corporel, dans le plan de la terre et du corps, fortement liés" (Bakhtine 1974:27-8) Bakhtine continue son analyse et il souligne l'importance de ce principe :

> "je tiens a mentionner qu'un parmi les aspects dominants dans l'art du bouffon médiéval est notamment le transfert de tout cérémonial et rituel haut dans le plan de la matérialité, du corps ; celui-ci était le rôle des bouffons aux tournois, à la cérémonie de l'initiation de chevalier et dans d'autres actes similaires" (Bakhtine 1974:388)

Le rôle du **bouffon**, comme on a vu, est joué dans l'oeuvre de Fellini par : Marcello (*La dolce vita*), Guido (*8 1/2*), Snaporaz (*La Cité des femmes*), Orlando (*E la nave va*), Pipo et Amelia (*Ginger et Fred*), Fellini-Mastroianni (*L'Interview*), Juliette (*Juliette des esprits*), Antoine (*Les tentations du docteur Antoine*) et Casanova (*Casanova*). Ils sont les protagonistes qui découvrent l'aspect relatif des choses, la face grotesque de l'érotique, de la mort, de la gravité, de la politique, du film et de l'art ; l'endroit où tout ces ensembles deviennent des corps - enfin de compte là où le signifiant dépasse ses frontières et se transforme dans un autre, un autre système de signes, une autre manière de parler.

> "La dégradation et la minimalisation des phénomènes d'ordre supérieur ont un caractère non-formel et non-rélatif dans le réalisme grotesque. Le haut et le bas ont dans les formes d'expression grotesque une signification topographique d'une façon stricte et absolue. Le haut se confond avec le ciel, le bas avec la terre, et la terre représente le principe de la dévoration, de l'engloutissement (le tombeau, la matrice), mais en même temps le principe de la naissance, de la régénération (le ventre de la mère). Voila ce qui signifie le haut et le bas sous aspect cosmique. Sous son aspect ***corporel***, qui ne se laisse pas distinguer de l'aspect cosmique par une ligne de démarcation nette, le haut constitue le visage (la tête) et le bas les organesde la reproduction, le ventre et le dos (...). La dégradation sig-

nifie ici l'abaissement des phénomènes, des toutes les choses vers la terre, au contact avec la terre, principe dévorateur et ***en même temps*** générateur de vie : en descendant on enterre et on sème. La dégradation signifie aussi la communication avec la partie inférieure du corps, avec la vie du ventre et des organes de reproduction, et avec des actes comme la copulation, la naissance, le manger et la défécation. (...). Elle a une valeur non seulement destructive, négative, mais aussi une valence positive, régénatrice, en d'autres termes en niant et en même temps en affirmant elle a une valeur ambivalente" (Bakhtine 19:451-2)

Si le corps qui fait naître, le corps grotesque qui indique la relativité de la limite est une image diagnostique pour les coordonnées du discours carnavalesque alors, dans l'ordre de la discussion concernant les limites du langage artistique, cette métaphore corporelle désigne une rhétorique de la crise. La rhétorique de l'allégorèse, la théorie qui identifie et élabore l'investigation de la crise du langage (la deconstruction), le praxis artistique d'une pérégrination perpétuelle d'un système métaphorique à un autre sont, en dernière instance, les dérivés contemporains d'une longue tradition carnavalesque.

LE HAUT ET LE BAS CORPOREL

"Tu n'as pas voulu voir mon visage, regarde mon dos" (Roman du Fauvel / Bakhtine 1974:406)

La vision du corps grotesque régit avec insistance la récurrence des commentaires, des allusions ou des images qui font référence au **bas anatomique**. On trouve dans *Roma* une scène dans laquelle des gens d'une ville de province émettent joyeusement des opinions sur la ville de Rome. La conversation a lieu dans un café - l'endroit qui substitue avec succès l'image prototype de la place publique - et les divers commentaires sur la ville à appellation féminine glissent, d'une manière métonymique, vers la description des femmes de Rome. Un des convives décrit pour l'audience rassemblée autour de lui les dimensions hyperboliques des fesses des femmes romaines. Ses propos manifestent les coordonnées de la vision grotesque populaire qui mélange le corps, le bas corporel, avec des éléments cosmiques ; la description de la ville faite selon le modèle des commentaires de Panurge sur les femmes de Paris (des propos symptomatiques pour le mysoginisme populaire, la "vision gallique" de la femme). Dans le cadre du même épisode introductif, dans une autre scène, la ressemblance de la ville de Rome avec le corps féminin est reprise sous la forme du scénario de la farce de Carnaval. On présente aux enfants dans une école catholique des diapositives qui représentent les monuments de Rome. Parmi les images qui défilent sur l'écran se faufile l'image du dos nu d'une femme (figure gestuelle qui sera répétée dans Roma dans la séquence du théâtre Barafonda).

La **ville de Rome** est identifiée au niveau cosmologique avec la déesse-mère - figure répétée dans *Casanova*, où Venise est identifiée à Venus. Cette équivalence est désignée d'une manière symbolique par l'intermédiaire de la topologie de la **maison** Paletta, le premier endroit que le jeune homme rencontre dés son arrivée dans la ville. Cette maison, conçue comme un modèle réduit de la ville, est un labyrinthe qui cache dans une des ses chambres la maîtresse de la maison, une femme gigantesque qui souffre d'une inflammation des ovaires et qui reste tout le long de la journée au lit. Un homme se blotti prés d'elle en se plaignant qu'il souffre d'insolation (répétition de la figure qui désigne le rapport masculin /vs/ féminin dans des termes maternes).


340

Entre les espaces imbriquées - la maison Paletta et la ville de Rome - il y a une significative homologie architecturale. Dans les "entrailles" de la

maison se trouve la femme géante, une manifestation vivante de la figure de la déesse-mère, comme dans les profondeurs des souterrains de la ville se trouve cachée la statue de cette déesse, Cybele entourée par les eaux [(1)]. Les deux épisodes - “la maison Paletta” et “le métro de Rome” - sont des variantes issues dans la mise en discours sous les traits des deux systèmes descriptifs différents : /maison/ et /chantier de métro/. Mais ils sont sanctionnés par un schéma commun, défini sous les traits d’un trajet en labyrinthe suivi de la découverte d’une image du principe féminin enfoui au plus profond de ces espaces (la femme ; la statue de la déesse). A cet égard les deux épisodes manifestent un système descriptif commun qu’on peut nommer d’une manière globale - en éludant les détails de son construction ici - le /principe féminin/. Les deux systèmes descriptifs : /maison/ et /chantier de métro/ sont des métonymes d’une unité plus large qui est celle de la /ville/. Ainsi se construit l’image de cette ville où chaque espace (ou partie) est sanctionnée par l’image du /principe féminin/. (340)


571

la matrone d’Ephese

Dans *La Cité des femmes* prolifèrent les images de la corporalité et de la sexualité représentées d’une manière grotesque. Un typique image grotesque est celle de la jeune **veuve** qui, cadrée par derrière et, par conséquent, met en relief son dos, frotte avec entrain la tombe du mari défunt. Si dans *Roma* la féminité - et sa sexualité représenté par le bas corporel - acquièrent des proportions cosmiques, ici elle se constitue comme une modalité d’enfreindre la mort. La présence de l’image de la veuve n’est pas fortuite. Elle représente un rappel à l’intérieur des films de Fellini en tant que renvoi à l’image de la veuve-clown telle qu’elle apparaît dans la séquence de l’enterrement du clown dans *Les Clowns*. D’autre part elle est un dérivé du topos de la littérature grotesque de la **matrone d’Ephèse**. L’anecdote de cette veuve est racontée dans le *Satyricon* de Petrone et illustrée par un épisode dans *Satyricon*.

Le topos de l’histoire gaie de la matrone d’Ephese est le récit d’une jeune femme qui, se trouvant de veille auprès du corps de son mari défunt, se laisse séduire par un jeune soldat qui, à son tour, gardait, dans les alentours du mausolée, le corps d’un crucifié. Pendant que les jeunes se consolent de leur triste sort, la famille du crucifié vole le cadavre. Le soldat découvre la croix vide et par peur de punition et par honte d’avoir manqué à son devoir veut se suicider. La femme l’empêche et lui propose de réparer le tort en substituant le cadavre manquant par celui du mari préférant, ainsi, “un amant vivant qu’un mari mort”. Ce récit met en scène un motif classique du discours de Carnaval où la mort et la naissance (la mort et la sexualité) sont associés et confrontés afin d’illustrer le triomphe de la vie dans le contexte de la fête : “le rire, les victualités et la boisson vainquent la mort” (Bakhtine 1974:388). On ajoute à cela, naturellement, la préférence pour les vertus de la jeunesse car : “mieux vaut un mort crucifié, que la mort d’un vivant” (une discussion du topos dans Bakhtine 1982:451-482). Le choix du moment d’insertion de cet épisode comique dans l’économie du discours du film relève de la topique de Carnaval qui mélange les genres et les humeurs. La tristesse (l’enterrement) et l’angoisse (de la mort) sont en contrepoint mélangées aux moments où la situation se trouve renversée en faveur des valeurs de la vie corporelle ; l’eschatologie devient genèse. Ambivalente, la procession funèbre qui célèbre d’une manière parodique la victoire de la vie est un avatar immanquable de tout spectaculaire de Carnaval. (571)


571



1300

Dans le Carnaval les images de la mort et de la vie (conçus comme systèmes descriptifs schématiques) sont mis en relation sous la sanction d'un schéma narratif. Un tel schéma est instancié par l'épisode de la matrone d'Ephese. Le schéma narratif (qui réunit les éléments qui composent le systèmes descriptifs non selon la logique métonymique mais selon l'ordonnance causale) résout et instancié d'une manière donnée le rapport entre les termes donnés (mort ; vie). Il faut mentionner, à titre d'exemple, la figure de l'enterrement de la-Sardine, une figure alternative dans l'imaginaire du Carnaval qui met en discours les mêmes termes. Le cérémonial carnavalesque définit la suite narrative qui instancie le même rapport entre la vie et la mort. Il s'agit d'"une outre de vin déguisée en pantin qui tient en sa bouche une sardine" ou

> "La sardine est inhumée dans une profonde sépulture, à l'intérieur d'une boite de nougat. Le pantin est brûlé dans un feu de joie et le vin de l'outre est bu dans l'allégresse générale. A la lumière des flambeaux, symbole du nouveau temps qui s'ouvre, ne reste que la gigantesque figure en carton d'une vieille femme, portée sur sept maigres jambes : dame Quarème" (Ayala & Boiteux 1990:151).

Aussi - un autre cérémonial carnavalesque - Bakhtine décrit une festivité carnavalesque ayant eu lieu à Rouen en 1541 : "Devant la procession, qui figurait la parodie d'un enterrement, flottait un drapeau avec l'anagramme du nom de Rabelais, et pendant le festin, un des participants, travesti en moine, au lieu de la Bible lisait du haut de la chaire la Chronique de Gargantua" (Bakhtine, 1974:71). Ailleurs Bakhtine parle de la présence ambivalente de la **mort** dans la tradition carnavalesque :

> "Les dominicains peuvent pour la mémoire des protecteurs enterrés dans leurs églises en finissant avec les mots : "viva el muerto". Dans ces exemples la joie et le rire créent l'impression d'une fête et se mélangent avec l'image de la mort et de la naissance (le renouveau de la vie) dans l'unité complexe du bas matériel-corporel ambivalent (dévorateur et fertile)" (1974:91).

quelques observations de méthode

On retrouvera des similaires mélanges dans les films contemporains qui, sans être endettées d'une manière expresse aux figures fellienienes, sont issus des contextes culturels ou la tradition de Carnaval est encore vive. On se réfère à ce sujet aux film du metteur en scène espagnol, Pedro Almodovar, *Talons aiguilles* (1991). Surtout dans ce film on trouve dévoilé à la fin le mélange de la mort (mort du mari et de la vieille mère) avec la grossesse de la protagoniste. D'autres topoi de Carnaval apparaissent également : le **travesti**, la **dérision** du discours représentant une menace d'autorité, de censure et de trop de sérieux (la mère catholique et les médias visuels), le **mélange des genres** (grave et comique), l'inclusion des **formes populaires** (le mélodrame). Il faut remarquer qu'il est difficile de dire ou finit le carnavalesque et ou commence le postmoderne dans les films d'Almodovar (et chez autres metteurs en scène - (2)) car les topos sont les mêmes. La différence entre les deux "réalités" n'est d'aucune manière identifiable au niveau des procédés tel quels, mais relève d'une part d'un changement de décor (il s'agit d'un décor rempli d'objets du vingtième siècle et d'un artifice reconnaissable comme issu de l'expérience des vidéo clips et admis par le spectateur) et d'une attitude ironique envers le discours parodique lui-même. L'appartenance d'un certain texte cinématographique à une catégorie est une décision d'investissement de sens (une attitude) faite suite à un jugement (en fonction d'un modèle) et en fonction des similarités perçues au niveau des ensembles (des blocs textuels, des topoi) qui sont ressemblants (ont un "air de famille") et sont perçus globalement comme des unités (unifiant une manière de représenter et un objet représenté). L'importance du décor dans la fabrication d'un sens et dans la catégorisation n'est pas à négliger

(autrement parlant il s'agit d'un western quand il y des cow-boys - et un cow-boy est une figure dans certains contextes et dans d'autre contextes il peut devenir un système descriptif qui peut être décomposé en parties). Dans ce sens on comprend le carnavalesque et le postmoderne comme des productions de sens (des états mentaux ou des attitudes envers le discours représentatif) et des catégorisations en fonction des types diégétiques. Selon les principes présentés dans le chapitre introductif on ne peut pas dissocier, au niveau de leur fonctionnement, les deux composantes car toute perception, afin d'être un acte perceptif d'un objet, doit représenter en même temps (comme causalité auto-référenteille) ses propres conditions de satisfaction. Voir un objet implique aussi voir un type de représentation et voir un genre représentatif (ce qui peut être égal à des procédés formels comme le cadrage, le mouvement de caméra, les lumières - soit ce qu'on appelle le spécifiquement filmique ou langage cinématographique) signifie voir un type d'objet (de décor). Ce qu'on appelle les procédés cinématographiques sont, pour notre perspective théorique, des formants qui se manifestent dans le domaine du champ visuel à titre égal que les paramètres formels (hauteur, intensité) dans le domaine des sons ou les paramètres graphiques (point ligne surface) dans le champ du graphématique et les nuances des couleurs (longueur d'onde) dans le domaine chromatique. L'imposition du sens forme des unités symboliques appelles figures. Le langage résultant ne peut qu'établir un nombre limité d'unités car il est lie a un nombre d'autres domaines (symboliques à leur tour, donc non primaires) comme les objets, les actions (les scénarios d'action impliques par les unités de type lexical), d'autres unités "textuelles" (issues d'une longue tradition culturelle : littéraire, iconique ou spectaculaire) qui relèvent des formes multiples de l'"espace social" (du concept de réalité). Leur catalogue appartient aux objets rencontrés (les factuels et les possibles) dans la vie, domaine trop complexe pour permettre une liste close exhaustive.

L'oeuvre de Fellini, dans notre perspective, est un cas également atypique pour le discours carnavalesque et pour le postmoderne. Irréductible à d'autres catégories il représente un cas de "passage". On retrouve le paradigme de Carnaval et on identifie des unités qui seront reprises dans les films postmodernes. Il s'agit souvent dans ses films d'un décor de carnaval représenté selon une attitude postmoderne. Parfois on rencontre un décor contemporain pris en charge par une manière (un esprit) de Carnaval ; qui relève d'une attitude traditionnelle. Par démenti toute attitude postmoderne peut être sujette à une inclusion dans un monde de Carnaval "naïf". Les figures qu'on catalogue représentent des cas de figure d'un langage (i.e. sont des unités symboliques) qui permet des longs trajets d'inclusion d'autres unités.

Trouver les unités du langage filmique signifie trouver les unités du langage visuel (statique et/ou dynamique). L'entreprise du langage filmique, tel qu'on le conçoit à présent, signifie étudier les mécanismes de production de sens (pragmatique) et les cas (les unités symboliques résultantes). A cet égard nos conclusions s'approchent des analyses et des impératifs de David Bordwell exposés dans *Making Meaning* (1989). Le langage filmique mène à une étude de l'entreprise cinématographique, c'est-à-dire faire l'histoire du cinéma.

mourir de rire

Une intention grotesque régit la fausse renaissance du défunt - car c'est au fait la mort qui annule la mort par un artifice théâtral, un mensonge qui renverse les valeurs. Il s'agit de l'image

"de <u>la comédie spécifique de la mort et de la renaissance, jouée par un et unique corps</u> qui tombe toujours dans la tombe et se soulève de nouveau au dessus de la terre, qui bouge continuellement du haut vers le bas (le numéro habituel du clown qui simule la mort fictive et une inattendue renaissance)" (Bakhtine 1974:386).

L'épisode de la matrone d'Ephèse, la farce clownesque du mari défunt et sa fausse renaissance, est inclue d'unemanière explicative dans l'épisode de **l'enterrement truqué** de Trimalchio, un véritable festin hyperbolique, excessif, qui simule d'une façon parodique le cérémonial funeste. Le cérémonial funèbre de Trimalchio n'est au fait qu'un aspect du festin, un jeu de société qui continue la fête. C'est ce qu'on avait déjà com-

menté au sujet de l'épisode final de *Les Clowns*: le cérémonial de la mort du clown. On a devant nous la fête de la renaissance, de l'éveil à la vie du personnage défunt devant la musique, la danse, les victualités, la boisson, la joie et les désirs ; c'est ce que fait Trimalchio : l'enterrement, le faux épouvantail de la mort, est, en fait, une forme truquée et excessive de la vie. L'apogée, le climax de la vie serait le jeu avec la mort, l'excès final de la joie de vivre serait l'oxymore de "mourir de rire". La même farce se répète, à un niveau narratif, avec chacun des personnages de Fellini (impliqués dans une quelconque représentation). Ceux-ci parcourent des trajets infernaux qui mènent à la renaissance, la victoire de la vie sur la mort. Parfois cette nouvelle naissance se fait par l'intermédiaire du filtre de la conscience "esthétique" et la victoire est décrite dans les termes de l'artefact. Cette structure est évidente dans *Casanova*, mais également dans *E la nave va* où le passage de la mort vers la vie se fait comme opération de revanche de la part de l'art (la fiction) (comme dans la séquence théâtrale du "miracle de la main coupée" de *Satyricon*).

l'emboîtement

Il faut remarquer, au sujet de l'épisode de la matrone d'Ephèse, que celui-ci reprend la structure des espaces imbriquées de *Roma*. L'unité est inclue, comme espace d'un récit (visualisée sans indication expresse d'un "foyer énonciatif") dans l'épisode de la mise-en-scène comme farce de l'enterrement de Trimalchio. Celui-ci, à sont tour, est un récit rapporté par la voix narrative d'Encolpio (qui se manifestera seulement à la fin). Ces espaces jouent sur les divers positionnements des objets (espace factuel /vs/ espace fictionnel) et des divers ordres de valeurs qui régissent la valeurdes objets (vie /vs/ mort ; temps linéaire quotidien /vs/ temps "a-chronique", figé ; activité journalière /vs/ activité cérémoniale). Le film contient une représentation inclue dans une autre représentation, une invagination spatiale : le théâtre antique situé dans le festin de Trimalchio, l'anecdote de la matrone d'Ephese emboîtée dans l'enterrement de Trimalchio (*Satyricon*) ; l'enterrement du clown représenté dans la mise en scène de l'équipe de Fellini qui fait un film (*Les Clowns*) ; le film de Guido contenu dans le même film (*8 1/2*) ; des scènes de théâtre localisées dans le hôtel Mira-Mare (*La Cité des femmes*) ; la mise en scène du film réalisée dans une autre mise en scène (*E la nave va, L'Interview*). La mécanique de l'imbriquement successif suit la polarisation inverse, paradoxale des attributs, car elle reflète la structure de la mise en scène théâtrale du "miracle de la main artificielle" (*Satyricon*).

mouvements du corps grotesque

La figure de **l'enterrement-renaissance** est reprise dans les images des **mouvements** descendants-ascendants situés sur l'axe de l'Enfer et du Paradis. On peut considérer que, "dans le comique populaire, la topographie corporelle est inséparablement liée à la topographie cosmique". L'organisation de la scène de foire et de l'arène du cirque, dans lesquels le corps grotesque évolue, met en évidence la même structure topographique que l'architecture tripartite de la scène des mystères médiévaux : la terre, l'enfer et le ciel. On détecte ici la présence des éléments cosmiques : **l'air** (les vols et les numéros d'acrobatie), **l'eau** (la nage), la **terre** et le **feu**. Le protagoniste fellinien est tour à tour vaincu (enterré) et vainqueur (renaissance) dans ses pérégrinations dans l'architecture du corps féminin et dans l'anatomie du cosmos. Il traverse la scène du Carnaval (la terre, l'enfer et le ciel) et vaincra la mort au nom des valeurs vitales (le désir) ou "esthétiques". Son parcours est marquée par une série de chutes et ascensions qui ont lieu dans les éléments fondamentaux : **l'air** (le vol), **l'eau**, la **terre** et le **feu** reliés par **l'échelle** - instrumentaire de cirque et pont entre le haut et le bas corporel ou cosmique. Les territoires où a lieu cette farce sont la **ville** (Rome ou Venise), le **navire** (la Gloria.N de *E la nave va* ou le navire de guerre de *Satyricon*), **l'hôtel** (la "Vieille Dame" *d'Amarcord* ou Mira-Mare de *La Cité des femmes*), les **studios** de télévision (*Ginger et Fred*) ou de cinéma (*L'Interview*), la **cellule foetale de la terre**, de la **prison** ou le **boudoir** (*Casanova*), (l'endroit défini comme matrice ou selon une métaphore de long usage : "les entrailles de la terre"), la **salle du festin** (le restaurant, le cabaret, la salle des festivités du château), la coupole du **cirque** (*Les Clowns*). Ils sont les espaces cosmiques (ou théâtraux) qui reçoivent les

traits du corps grotesque ; ils sont des équivalents cosmiques du corps de la femme-géant, le symbole de maternité qui refait le cycle des morts et des renaissances. (Dans ce chapitre ils sont jugées selon le système descriptif du /corps grotesque/).

corps de femme

Mais revenons au "corps comique populaire", aux images filmiques du corps qui montrent d'une manière concrète

> "la tendance générale dans la présentation des figures du comique populaire à effacer la frontière entre le corps et l'univers, d'accentuer une certaine partie grotesque du corps comme le ventre, le dos et la bouche" (Bakhtine, 1974:385).

Le message transmis par ces images appartient à l'ambivalence positive du grotesque du comique populaire. Les images de la féminité des films felliniens sont générés à partir de la structure de la tradition populaire (i.e. "la tradition gallique") où la femme est :

> "d'une façon essentielle liée au bas matériel-corporel ; elle incarne le bas dégradant et en même temps régénérateur. Elle est ambivalente comme lui. Lafemme séduit, elle te fait descendre sur terre, elle apporte le principe matériel, elle détruit. Mais avant de tout elle est le principe qui fait naître. Elle représente le ventre. Voila le fondement, la personnification de l'injurie adressée à n'importe quelle prétention abstraites, à n'importe quelle finitude, accomplissement, réalisation limitée" ; elle est "une veine de fertilité" et "de même que la Sibylle de Panzust de Rabelais, elle retrousse le bas de la robe et montre l'endroit où va tout (l'enfer, la tombe) et d'où tout provient" (Bakhtine, 1974:265). En même temps l'image de la féminité est associée à l'abondance et aux victualités : "les images des victualités sont indiscutablement liées aux images du corps et de la procréation (la fertilité, la croissance, la naissance)" (Bakthine, 1974:306).

Ambivalent, le corps féminin, cosmique ou humain, est en même temps l'espace de l'Enfer et l'espace matriciel de l'Paradis :

> "car dans son essence le grotesque présente la vie toujours dans la plénitude et ses contradictions, ayant deux visages, qui incluent la négation et la destruction (la mort de l'ancien) comme un moment nécessaire et indissociablement lié à l'affirmation, de la naissance du nouveau, supérieur par rapport au l'ancien. Le substrat materiel-corporel de l'image grotesque (les victualités, le vin, la puissance, les organes du corps) ont un caractère profondément positif. Le principe matériel-corporel triomphe, car en dernière instance il apporte toujours le supplément, le progrès" (Bakhtine, 1974:72).

le dos

Les traditions du comique populaire font naître les images fellinienes de la corporalité (matérielle) : la **bouche**, le **ventre** ou le **dos** [3] , ainsi que les substituts symboliques de la sexualité, les éléments qui désignent l'aspect fertile du monde. Le dos géant qui envahit l'écran apparaît, par exemple, dans un cadre apparemment anodin de *8 1/2* où on voit le dos de Sarraghina en pleine rébellion face au Guido qui maîtrise le fouet [4] , mais aussi dans la séquence de l'anamnèse de Snaporaz (*La Cité des femmes*). Le protagoniste se souvient d'un épisode survenu dans un bordel et l'image nous montre le dos de la femme qui, agacée par les rires des enfants, tourne sa tête et regarde off-champ avec une expression réprobatrice. (On remarque que plusieurs espaces sont confondus dans cette séquence suite à des différents indices. L'espace appartient à la <<mémoire>> de Snaporaz, il est une <<mise en scène>> pour Snaporaz et la présence des sons émis par les enfants nous renvoie au début du film, à l'espace du <<train>> où, on saura ceci à la fin du film, Snaporaz s'endort). (165, 908)



165



908

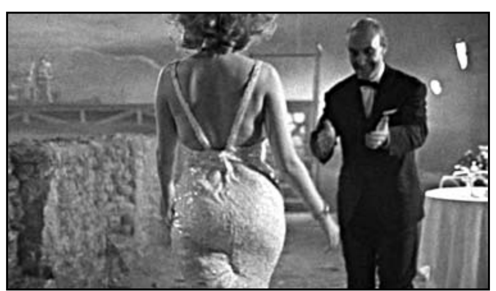
Les **fesses** sont le sujet de conversation entre Casanova et une comtesse (*Casanova*).



908b



949



1218

Motif de Carnaval, le bas corporel s'oppose au sérieux de l'église : la comtesse avale un **oeuf** (qui, comme on verra plus tard, représente un signe licencieux, voir Eliade 1959:177) et raconte à son convive, d'une manière hypocrite - faussement indignée (car il s'agit de jouer, de mimer d'une manière théâtrale et parodique le discours de la *dogma* qui réprime le désir pervers) - l'impolitesse et l'insolence du dos qui, une fois dans l'enceinte de l'église, n'a pas pu s'abstenir a faire des impertinences et qui, par conséquent, mérite une punition. La punition de l'impertinence corporelle se transforme dans une caresse lubrique. Cette triviale séquence met face à face la liberté érotique, l'excès corporel et le dos dégradant face au sérieux de l'orthodoxie et du cérémonial de la Loi. La conversation qui a lieu entre les deux protagonistes est une mise en scène, une parodie de l'instance du tribunal moral et en même temps une forme théâtrale parodique minimale. La séquence ne met pas en scène seulement le topos carnavalesque (son usage) mais aussi mentionne la scène comme exemple de théâtralité - acte de langage mimé, cité, <<vide>> - minimale, car introduite dans une <<scène de ménage>>. On voit aussi que l'enjeu est le renversement de la Loi afin de la métamorphoser, par l'intermédiaire de cette citation, dans son opposé, le désir ; désir qui devient l'incorporation du discours autre (de la loi) comme spectaculaire dans un usage nouveau. Mais cet nouveau usage est l'exemplification (par l'introduction d'une nouvelle série de guillemets citationnels) de l'acte théâtral, acte ni sérieux, ni non-sérieux. On ne peut néanmoins nier le fait que la citation du topos carnavalesque (du **dos** et du théâtre de la **farce** triviale qui transforme le dos dans un "roi pour rire" qui sera détrône pour ses impertinences afin de rétablir l'ordre) ne fonctionne, à la lecture, d'une manière transparente comme spectacle comique, grotesque ;

comme si le spectateur, par une étrange cécité, serait tenté d'ignorer les guillemets qui entourent l'expression. En ce sens, en première étape, l'attitude <<fictionnalisante>> fait sens du spectacle visuel et seulement ensuite permet l'apparition de l'attitude <<documentarisante>>, condition de création d'un nouveau espace englobant et de compréhension auto-recursive du premier (par le même geste). On remarque que l'auto-récursivité fait que l'espace <<documentaire>> devient, a ce deuxième tour de passe, <<fictionnel>>. (353, 18, 312)



18



353



312

Dans l'hôtel Mosen-Tristen, pendant l'orgie provoquée par la présence de Casanova au milieu des comédiennes d'une troupe de théâtre (opéra), la tension érotique acquiert des proportions hyperboliques et contamine les autres hôtes et, finalement, renverse l'"ordre du monde". Sur le mur de l'enceinte de l'hôtel on voit projetée **l'ombre renversée** de l'aile de **l'oiseau** mécanique, mécanisme automate et symbole phallique qui suit Casanova dans ses pérégrinations [5] . La caméra se fige un instant sur le dos nu d'une femme accroché eau mur. On se rappelle que la même figure apparaît dans la séquence du lupanar secoué par un tremblement de terre dans le *Satyricon*. Le parallélisme de la construction visuelle (et son "refrain" : la femme accrochée au mur) nous invite à trouver la connexion entre l'excès érotique effréné et le tremblement apocalyptique du monde souterrain [6] . Il reste a noter l'identité sémantique de l'épisode de l'excès qui finit par le tremblement et son équivalent baroque du **monde à l'envers**. Dans les deux films l'épisode de l'excès représente une image typique de l'Enfer qui met en jeu des figures symboliques de type baroque : l**'ombre renversée** ou le **tremblement** (Rousset [1978:120] parle du thème baroque de l'inconstance qui prend la forme du tremblement) qui actualisent le topos du "monde à l'envers", signe de l'inconstance du monde et des phénomènes. Egalement l'épisode active des éléments symboliques de la régression vers l'ambivalence grotesque de la corporalité : la femme nue qui s'accroche au parois du mur.

Dans *Amarcord* la provocation comique du dos n'appartient plus d'une manière stricte au système descriptif de l'/enfer/, mais annonce le passage de la terreur de l'apocalypse vers l'euphorie de la création. Les épisodes du chaos érotique (*Casanova*), infernal (*Satyricon*) ou musical (*L'Epreuve d'orchestre*) sont suivis par une séquence conclusive qui fait référence au moment de la création artistique. L'orgie fait place au spectacle d'opéra (*Casanova*), après le tremblement de terre qui détruit les entrailles de la ville suit la rencontre du protagoniste avec Eumolpio dans l'enceinte du musée (*Satyricon*) et, dans le dernier film mentionné, le désordre des instruments est suivi par les accords (i.e. l'harmonie) de la musique classique. Dans le système descriptif du / corps grotesque/ l'art « haut » (l'harmonie muséale de la peinture, la poésie ou du chant de l'opéra) est un produit direct des secousses des entrailles. Dans E la nave va on découvre la figure expliquée par les propos de cantatrice d'opéra défunte qui considérait que sont talent (son art) était un

dérivé de ses humeurs internes (dans la séquence diagnostic on voit à l'imageles deux professeurs de canto qui, jouant avec un coquillage matriciel, rapportent les paroles de l'artiste défunte).

la sphère

Le moment de l'harmonie est précédé dans *L'Epreuve d'orchestre* par le tremblement et le désastre provoqué par une géante **sphère** qui détruit le mur de la salle. On s'est posé la question du choix formel de cet élément. Le tremblement ne devait pas trouver d'une manière nécessaire une source motivante quelconque (comme par exemple cette bille démesurée qui ressemble à celles qu'on utilise dans les opérations de démolition), car le phénomène pouvait aisément s'intégrer dans un système descriptif naturel - le cataclysme de *Satyricon* est un tremblement de terre naturel. On pense qu'il faut lire la cause du désordre final comme un élément représenté d'une manière symbolique. On pourrait trouver une possible motivation de la bille sphérique comme reprise de l'acception alchimique de la **pierre sphérique**. De cette manière cet élément est intègre dans le système descriptif des circuits métaphoriques alchimiques et l'histoire dans le scénario de transformations. Comme le démiurge, l'increé, *prima materia* - le féminin absent qui se manifeste d'une façon subliminale, qui est une latence qui acquiert la réalité d'une manière déviée, comme figure - possède le trait d'ubiquité : (687, 619, 855)



687



619



855

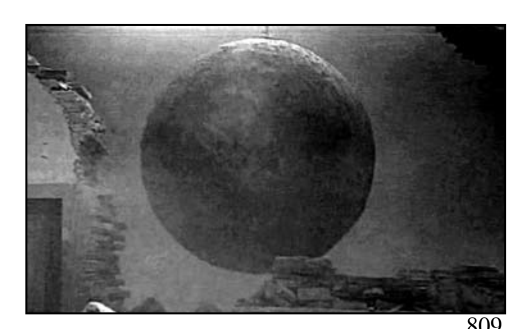


628

"elle se trouve toujours et partout, ce qui signifie que la projection peut avoir lieu toujours et partout. Sir George Ripley, alchimiste anglais (1415 [?] - 1490), écrit : Les philosophes disent aux chercheurs que les ***oiseaux*** et les ***poissons*** nous apportent le ***lapis***, chaque homme le possède, il est en chaque lieu, en toi, en moi, et chaque chose dans le temps et dans l'espace. Il s'offre sous une forme vile [*vili figura*]. De lui sort notre eau éternelle [*aqua permanens*]. En

effet, selon Ripley la *prima materia* est l'eau ; c'est le principal matériel de tous les corps (...)" (Jung 1970:416).

Elle peut se manifester de diverses manières, actualisations organisées dans un système circulaire d'équivalences. Par exemple elle peut être la mer, la lune, la maternité, l'ombre, le dragon, Venus, le chaos, le ciel, la rose, le microcosme, l'incréé, la *masa confusa*, dea-mater. La présence de la **pierre noire** indique la résurgence d'une étape de la transformation de l'eau née du chaos ("de même que le monde est né d'un *chaos confusum*").



809

"La définition de cet être sphérique (Dieu bienheureux) jette une lumière particulière sur la nature parfaite, <<ronde>>, du lapis, qui provient de la sphère primordiale et qui la constitue ; c'est pourquoi la *prima materia* est souvent nommée lapis. Le premier état - prima materia - n'est que l'état latent qui, par l'art et la grâce de Dieu, peut être avené au second, à l'état manifeste - *lapis*. C'est pourquoi la *materia prima* coïncide parfois avec la notion de stade initial du processus, de *nigredo*. Elle est alors la terre noire dans laquelle l'or ou le *lapis* est semé comme la grain de blé. Elle est la terre noire, magiquement fertile, qu'Adam emporta du paradis, nommé aussi antimoine et décrété comme <<le noir plus noir que le noir>> (*nigrum nigrius nigro*)" (Jung 1970:419) (628, 809, 337)



337



337b



953

Pour Ewa Kuryluk, dans son ouvrage sur l'origine du grotesque (1987), la sphère est, dans le cadre de l'interprétation alchimique, un équivalent du **l'androgyne**.

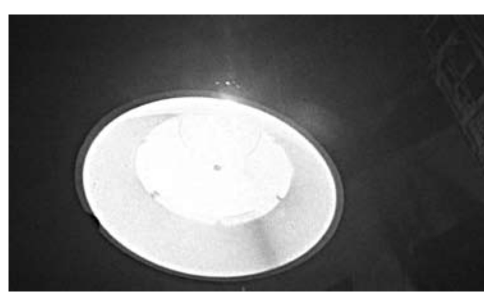


954



1269

Il est fort probable que, souvent, Fellini reprend le symbolisme alchimique du trajet des transformations, du devenir et de la **sphère** (**blanche** ou **noire**) comme emblème de la création (de la métamorphose de la *prima materia*, le chaos primordial) et l'intègre dans la structure du devenir carnavalesque. ("Le chaos est la *materia confusa* (matière confuse). Cette *materia prima* est nécessaire àl'art", Jung 1970:417). Comme on verra plus tard ce symbolisme cité est le signe de l'inflation des signes filmiques qui introduisent une circularité des signes et de mondes englobants. La présence du chaos exemplifie et signifie le moment d'indécidabilité, précurseur nécessaire au moment d'imposition d'un ordre et d'un choix.



1238

Le chaos final de certaines séquences et films felliniens prépare l'instant de calme et le retour au moment initial. La période qui suit l'agression et la destruction du navire dans *E la nave va* marque l'instant de passage au niveau de la création du film. L'image quitte l'univers fictif pour nous faire découvrir le studio - l'univers et l'atelier du créateur, le metteur en scène - et ensuite, par une plongée dans l'oeil de la caméra, revient dans le premier espace fictif.

Voyons encore d'autres occurrences de l'image du **dos**. Dans *Amarcord* le coiffeur présente à ses clients sa dernière composition musicale (une musique qui comporte les mêmes accents de fanfare sentimental-comique que celle de l'orchestre du cirque) pendant que, pour l'amusement général, Gradisca montre son dos qui bouge au rythme de la musique. On retrouve dans cet *intermezzo* grotesque l'association de la musique sentimentale, populaire, du corps et du scénario du dressage de la femme avec une trompette (motif qui provient du système descriptif du cirque - *8 1/2; La dolce vita*). Plus tard, pendant la procession des citoyens de la ville vers la place publique, le balancement des fesses de Gradisca sera le centre d'intérêt des enfants.



134

Le dos devient ici le signe de la régression et de l'excès grotesque qui marque la période des licences du cérémonial de Carnaval. (134)

Le bas corporel apparaît, toujours dans *Amarcord*, avec une intention satyrique envers le domaine du sérieux dogmatique de l'école, de l'éducation et du rigoureux emphatique prédiquée par l'idéologie historique du nationalismemussolinien. Les enfants contemplent la statue de l'"héros de la nation", le soldat anonyme qui agonise à l'attention du peuple dans les bras d'un ange-féminin. Les enfants fixent avec attention les formes nues du dos de la femme-ange. Il s'agit d'une déviance de contexte comme celle qui a lieu dans le confessionnel où le jeune se rappelle des fesses des femmes qui montent les selles des vélos pendant les jours de marché.

Dans *Ginger et Fred* l'image du dos représente la dérision de Carnaval, bouffe, du discours publicitaire ou de

la télévision. Une femme pose son dos sur une table et l'image est envahie par ce corps.



727

Une affiche publicitaire représente le dos d'une femme. L'assistant de Fellini est représenté, dans le métro, de profil, face au dos d'une femme. (v. aussi le bordel aristocratique de *Roma* qui met le visage de l'aveugle face au dos d'une femme).



298

Un individu explique à quelqu'un, dans une séquence qui reprend un gag de music-hall, la relation intime établie entre le dos, les victualités et la publicité. Afin d'être plus éloquent il agrippe avec ses mains le dos d'une femme et il mime l'acte de mastiquer.



738

Cet épisode réunit deux motifs carnavalesques : les fesses et l'ingurgitation, c'est-à-dire la corporalité grotesque et l'excès festiv (dérivé de la figure du **baiser anal** ou **lèche cul**) (7) (727, 738, 298)

Avant l'écoulement du navire, Orlando (*E la nave va*) changera son costume pour un ridicule costume de bain. Ses gestes rappellent les mouvements du clown dans le travesti. Il baisse son pantalon et tourne son dos envers la caméra. Son costume à rayures, son casque de natation et sa ceinture de sauvetage, qui serait plutôt appropriée pour un enfant, associées à l'attention à son comique gestuel vont souligner le coté de farce comique du destin. Le même destin, l'enfant ou le temps qui joue des farces (tel qu'il apparaît dans *Les tentations du docteur Antoine*), revient dans *Casanova* encore comme travesti préliminaire à un moment de crise. Le non sérieux du regard insistant vers le bas dégradant apparaît dans *L'Interview*. Les reporters japonais prennent l'interview à une des productrices de Cinecitta et pendant que celle-ci, distraite, se penche pour cueillir des fleurs l'image, qui parait suivre un équivoque regard subjectif, cadre les formes du dos de la femme.



283

Dans un autre épisode qui représente l'intrusion du jeune Fellini dans un studio en pleine action - où on fait un film <<exotique>> dans le décor d'un paysage arabe entouré par des éléphants en carton, le sultan et sa suite, les bayadères, le tout rassemblé autour d'un lac artificiel entouré par des feux - l'image cadre de nouveau les mouvements du dos de la <<diva>> qui monte une échelle appuyée contre un éléphant. (283, 376)



376

la bouche

Le corps grotesque se décompose, les frontières entre les parties anatomiques s'effacent. Les fragments du corps se substituent et changent leur place. Le dos est le revers du visage ou le visage à "l'envers". Le discours carnavalesque produit une "transposition littérale du haut dans le bas du corps. Le corps se renverse, il fait un mouvement de rotation" (Bakhtine 1974:406). Pendant ce mouvement de rotation la bouche et le dos, les orifices de contact, d'accès du corps vers le monde, deviennent des parties autonomes du corps grotesque. Une gigantesque affiche représente des lèvres vers lesquelles s'approche un cortège de majorettes qui entourent un canon-rouge à lèvres (*L'Interview*). L'image de la facialité devenue représentation du sexe - pour la joie et la fête - parait être un dérivé de la lointaine représentation de la Gorgone : divinité au masque où le visage s'identifie avec les traits du sexe féminin (Bablet 1985:19-21). (420, 306, 304)



420



306

L'image grotesque qui associe le cortège féminin de Carnaval (la fête des majorettes), le canon forrain-rouge à lèvres (symbole phallique) et les lèvres (métonyme de la bouche et équivalent métaphorique, dans la vision grotesque, de l'espace matriciel - selon le schéma de la réversibilité du haut et

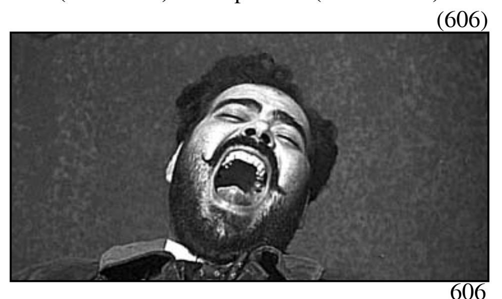


304

du bas) est aussi une transformation parodique, ciblé envers le discours publicitaire, d'une image populaire. Cette image appartient aux formes de culture triviale et spontané et l'on peut trouver aisément dans les toilettes publiques de l'espace méridional. Egalement la même blague grotesque, <<obscène>> et indécente, suite à une longue perpétuation du motif dans l'espace de la culture de Carnaval, peut être retrouvée comme artéfact aujourd'hui. Dans les foires de Roumanie on peut trouver, par exemple, des sifflets fabriqués en ar-

gile qui représentent une longue tige-tête de coq ayant à un bout deux appendices-pieds et à l'autre bout une feinte pour siffler. Ce petit phallus-sifflet sert à faire aux autres des farces similaires à l'image licencieuse de Fellini. Cette farce prouve la persistance d'un courant populaire-grotesque qui trouve ses sources antiques et qui couvre une aire géographique étendue (au moins à l'espace Européen). La signification licencieuse du coq est non seulement attestée au niveau linguistique dans les connotations phalliques du terme dans diverses langues (l'allemand *vôgeln* ou l'italien *l'uccello*), mais aussi par la présence d'une tradition antique qui représentait le dieu Priape sous la forme d'un coq avec un phallus (*priapus gallinaea*) (*Dictionnaire des mythologies* 1981:40) [(8)].

Le ténor Fuciletto chante et l'image cadre la **bouche** énorme largement ouverte dans laquelle bouge la langue (*E la nave va*). Le rapport de dépendance entre l'excès licencieux du corps grotesque et l'harmonie musicale devient l'élément ordonnateur du récit de *L'Epreuve d'orchestre*. La bouche et la langue sont les instruments proxemiques du geste obscène, les signes d'un **langage corporel** "universel". Par exemple elles peuvent servir pour une invitation dans le lupanar (*Satyricon*) ou à une orgie (toujours dans *Satyricon*). La bouche appartient aussi au système corporel érotique et au festin. On peut se souvenir de l'invitation faite a Sylvia, le "sex-symbol" du cinéma américain, de goutter les plats italiens pimentées (*La dolce vita*), de la femme qui avale un oeuf (*Casanova*) ou un poisson (*Les Clowns*) [(9)].
(606)



606

L'approche de la **bouche** et du **phallus** est une farce obscène. Elle a lieu d'une manière figurée dans la scène du festin populaire devant la maison Paletta dans *Roma*. Un jeune homme invite une femme à goûter les spaghettis. Elle ouvre la bouche et lui, en s'amusant, lui met son doigt dans la bouche. D'une manière stylisée, dans *L'Interview*, le canon entouré par la foule de majorettes - dont une d'entre elles est montée à califourchon sur le boyau du canon - s'approche d'un panneau publicitaire qui représente deux lèvres féminines. Le canon tonne, crache de la fumée et fait sortir un gigantesque rouge à lèvres (l'image est reprise plus loin dans le film sous la forme de l'image figée d'un dessin abandonné dans le studio des architectes-décorateurs des films de Fellini) [(10)] . On retrouve la même farce - mais situé cette fois au niveau verbal du film - dans une réclame pour la pâte *Barilla* (1984) ou la jeune femme, située devant une longue file de garçons de café qui proposent des plats avec des noms français, prononce en se tournant vers son amant avec un regard sensuel "*rigatoni*". Le terme désigne dans l'argot le sexe oral. La réponse des garçons qui se mettent ainsi à l'aise et de la voix-off est "Barilla (la marque de pâtes) te fait toujours te sentir '*al dente*'" (c'est-à-dire "dur") [(11)] .
(343, 370)



343



370

Souvent **l'image du visage** apparaît **dans la proximité du dos**. Dans le bordel des aristocrates (*Roma*) une des prostituées s'approche et met ses fesses devant le visage d'un client qui,

étant aveugle, demande à quelqu'un qui est assis prés de lui de lui décrire le "paysage". Comme satyre envers le discours publicitaire, les fesses et la bouche qui avale sont associées dans l'épisode de *Ginger et Fred* mentionné auparavant. La même association entre l'érotisme et l'ingurgitation, mais cette fois comme dérision du cérémonial de la loi et de l'église revient dans *Casanova* (où, après le repas avec des plats aphrodisiaques, le protagoniste s'approche du dos nu afin de <<punir>> et pour découvrir les profondeurs de l'impertinence). Dans *L'Interview*, autoironique, Fellini,questionné sur les endroits d'où il recrute ses personnages, répond visuellement avec la même farce : au coin d'une voiture de métro rempli par de personnages felliniens son assistant se trouve assis devant le profil des fesses d'une femme corpulente. Une image des *Les Clowns* nous renvoie au motif carnavalesque du "pet-en-gueule" ou un clown met son livre pour lire la messe sur le dos d'un autre la tête en bas [12] . (v. chapitre 2) (373)



373

la matière gaie

Le **geste** dégradant **scatologique** de Garagantua ne manque pas de faire son apparition. Gargantua est celui qui noie une région entière avec ses flots d'urine. Dans le contexte du festin gigantomachique de *La Cité des femmes* Cazzone, le maître de la maison qui célèbre son anniversaire, afin de prouver sa vigueur commence à souffler les milles bougies de son gateau d'anniversaire et comme, au bout d'un moment, il perd son souffle, afin de sortir de l'impasse, il les éteint en pissant dessus. Son geste est une farce dégradante du type de celle qui apparaît dans *Amarcord* quand le jeune Tita pisse dans le chapeau d'une notabilité de la ville. Ces gestes triviaux sont la continuation des farces cérémoniales du Carnaval, des farces qui renvoient au bas matériel-corporel, composante essentielle de la vie.

le ventre

Une autre figure de la corporalité est l'image du **ventre** plein. Le ventre devient une partie autonome du corps ; il est un visage qui rit. Il acquiert une liberté spectaculaire sous l'expression des traits qui le composent. Il s'agit, faut-il le souligner, un ventre plein, satisfait et rempli par l'abondance du festin. Un homme, dans le contexte du cirque de foire de *Casanova*, montre son ventre peint et dans *L'Interview* unefemme, naturellement corpulente, porte un tricot sur lequel est imprimé le visage d'Elvis Presley - une autre manière de parodier la culture populaire (américaine). Afin de mieux mettre en évidence le portrait - citation parodique de portrait canonique, traditionnel, de l'autorité : i.e. les tableaux des aristocrates, des représentants du pouvoir politique : Mussolini (*Satyricon, Amarcord*), ou du pouvoir ecclésiastique ou militaire (*Amarcord, Roma*) - la femme secoue avec énergie son buste et ventre. Le portrait devient à ce moment une défiguration comique, une grimace grotesque, une singerie de mascarade. (42, 305)


42



305

repères cosmiques sexuels

Le **bas corporel** apparaît, comme on l'a déjà souligné, dans le contexte de l'érotique, comme une allusion à la liberté et à l'excès sexuel. Il représente une manière d'abolir les frontières social conventionnelles par l'intervention de la puissance créatrice. Il transparaît, sous son aspect sexuel, dans les images anatomiques ou dans les objets et les parties de l'univers (de la diégèse) inscrites dans ce registre. Le paysage dans lequel les personnages évoluent est une illustration du système descriptif corporel. Le film de Fellini transpose à l'écran un spectre (quasi inépuisable) de symboles matriciels et phalliques. D'une part, il s'agit de mettre en évidence le caractère artificiel du monde représenté à première vue d'une manière réaliste (i.e. d'introduire un second espace génératif, un texte second, allégorique) et, d'autre part, d'imaginer un univers construit en conformité avec le système descriptif de la <<philosophie>> grotesque, le discours carnavalesque.

Le trajet du picaro fellinien est marqué par des repères symboliques sexuels. *Satyricon* est de ce point de vue l'illustration littérale d'une satire sexuelle. Le film commence avec l'épisode d'un spectacle théâtral grotesque (priapique) où l'acteur, Vernacchio, nous montre son dos, pète et il soulève laqueue d'animal attaché à son dos avec le souffle anal émis. Il faut se souvenir qu'en latin la queue (lat. *caudam*) est un autre nom de "pénis" (Richlin 1983:22). Le voyage du protagoniste fellinien se transforme par la suite dans le parcours difficile à travers un univers situé sous le signe de la procréation, de la fertilité universelle, de la mort (l'engloutissement ou l'enterrement) et de la résurrection corporelle et cosmique. On découvre un véritable répertoire des signes traditionnels de la sexualité dans *La Cité des femmes*. Dans l'épisode de l'hôtel Mira-Mare Snaporaz pénètre dans un véritable <<musée>> des représentations qui désignent la sexualité materiel-corporelle : à partir des tableaux de Matisse, la Leda et le terres cuites antiques jusqu'au formes naturelles comme la grenouille et la coquille de mer. L'hôtel Mira-Mare représente l'espace de la perspective féminine sur ce catalogue. L'espace de la maison de Cazzone contient également une collection des objets à usage érotique. La culture des signes de la masculinité se métamorphose dans un carrousel carnavalesque de l'exhibition de la virilité ; la maison devient le **château** (le repaire) ou s'entassent les lieux communs de cette symbologie. Il faut souligner néanmoins que les figures féminines s'insinuent dans ce dernier repaire de la masculinité - la **maison** reste une matrice entourée par une **forêt** « fémininé ». Les métonymes du système descriptif /masculin/ seront, dans l'épisode de la maison de Cazzone, déjouées par le /féminin/ qui s'insinue. Au fait la définition du masculin se concoit ainsi au moyen de l'incorporation du féminin. Le masculin se définit comme spectacle et collection des signes de la féminité. Le masculin est perçu comme un vide qui doit se remplir des signes du féminin afin de devenir soi même. Afin de prouver sa masculinité Cazzone entasse les signes du féminin, c'est-à-dire : la statue de la mère, la statue du nu feminin-fontaine, la collection des tableaux des anciennes maîtresses, la maîtresse qui absorbe des billes d'une manière grotesque, la vieille femme de ménage, la chaîne des féminins (actuels ou imaginés) de Snaporaz. Sa maison révèle au fur et à mesure qu'on avance dans le récit la présence d'un féminin initialement bani et permet le passage vers la confrontation du protagoniste avec la femme idéale. En ce sens le manque féminin est ressenti par le masculin qui projette son angoisse sur le corps féminin comme propre peur du manque. La collection des objets féminins - le système descriptif /féminin/ - est issue de la peur castratrice du manque et le féminin se met en place, du point de vue masculin, comme preuve toujours déviée, inaboutie, différée d'une présence phallique, corporelle. Il faut voir à ce propos le mécanisme propose par Jean Baudrillard sur l'attrait du désir comme angoisse du châtre (1987). Le modèle de l'accumulation démesurée et itérative de Cazzone devient explicite dans la collection d'épisodes de *Casanova*.

la galerie phallique

La **maison** de Cazzone acquiert les aspects mythiques du foyer bourgeois, l'idéal masculin de la "douceur du foyer" (Jauss 1978:268-298), du château protecteur et du réceptacle privilégié du pouvoir - repaire dressé envers la

forêt obscure qui l'entoure et d'où surgissent les agresseurs féminins. Elle est le contrefort du souverain ou l'espace de la nostalgie de l'enceinte utérine défendu avec férocité des intrusions externes. La maison de Cazzone représente le temple du pouvoir, mais aussi celui du culte materne - élément qui fait la distinction entre la bonne et la mauvaise féminité. La maison de Cazzone fait partie de la paradigme des enceintes initiatiques : grotte, hutte dans brousse ou cabane (Eliade 1959:76/80 sq).

(550, 483, 486, 487)



483



550



486



487

On note la topologie de l'espace de la maison qui comprend :

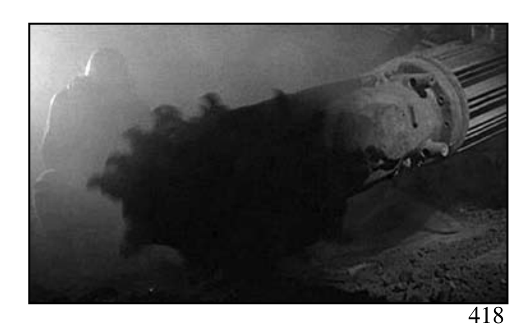
- le **hall d'entrée** (où se trouve la statue de la mère),
- le **couloir** funéraire et en même temps muséal (les portraits des maîtresses du maître),
- le centre de la maison (un **hall circulaire** où se trouve l'image surdimensionnée du maître de la maison),
  - la **chambre** de travail du maître de la maison (l'instrumentaire érotique éparpillé en désordre),
  - le **salon du spectacle** ou seront accueillis <<les amis>> (la fontaine féminine et le spectaculaire de cirque et d'opéra),
  - les **escaliers** qui mènent vers les étages supérieurs (l'endroit du repos et des rêves), ainsi que
  - la **chambre à coucher.**

Par une retorse auto-ironie cette configuration répète des éléments du studio de tournage fellinien, ainsi que les espaces de diverses autres enceintes fellinennes. Il s'agit, naturellement, d'une image prototype de cette catégorie. Chaque variante ultérieure reprend en partie cette collection de sous-espaces. Ce qui nous intéresse est le fait que cet ensemble prototype définit une catégorie (ayant des traits sémantiques définis sur la figure - comme on verra dans ce sous-châpitre - de la "**galerie phallique**") qui sanctionnera les autres instanciations de l'ensemble.

Les objets collectionnés dans la maison forment le répertoire des défenses masculines, les signes de sa présence et les dénégations de son fantasme de manque. Les **chiens** de Cazzone reprennent la figure médiévale du chien de chasse et ainsi activent toute l'intertextualité des attributs de puissance du souverain et de ses conquêtes érotiques, mais aussi ceux du loisir, le passe temps favori du maître (les motifs des actions masculines décrits en termes de chasse). Le **fusil** s'inscrit, comme métonyme, dans le système descriptif de la chasse et, comme métaphore, dans l'espace de l'agression et de la passion cynégétique [13] . D'autres objets reflètent l'universalité (éclectique) de la foire de l'érotomanie : le **dildo**

mécanique qui tourne trois mille tours minute et possède trois vitesses (objet qui parodie le mythe de la technique tout puissante) [14] , **l'obélisque** ou la **locomotive**. De nouveau les objets renvoient aux éléments du monde fellinien. La collection des fétiches renvoie au texte du film lui-même. Le spectaculaire est ici représenté non comme passion voyeuriste (comme par exemple dans *Roma*), mais comme itération fétichiste.

Par exemple le **dildo** que Snaporaz découvre dans le bureau de travail du maître de la maison est dérivé à partir du modèle de la tête pénétrante de la vrille gigantesque qui fraye le chemin du métro (variante souterraine du train) dans *Roma* vers la chambre matricielle. La même mécanique au références enfantines (le train électrique) élabore l'image du dildo-vrille. **L'obélisque** explicitera l'éréctabilité solennelle (monumentale et figée) de la **tour** (*Roma, Casanova*). La **locomotive** va expliciter les renvois vers le schéma corporel de la mécanique masculin-féminin. La locomotive est un artéfact diégètisé à l'intérieur de la diégèse de la pénétration du train dans l'obscurité du tunnel - figural qui marque l'incipit et clôt le film [15] . Le schéma, grotesque-licentieux, de la pénétration du train dans le **tunnel** ou dans la gare permet l'expansion de cette figure au niveau d'un système descriptif entier. De cette manière le décor de *Roma* est lu selon les termes de la confrontation entre le principe masculin et féminin - l'histoire commence avec l'arrivée du train dans la gare. Le paysage cosmique est lu en fonction des parties (métonymes) du système descriptif /corporel-sexuel/. (698, 418, 502, 822)


418

Il faut remarquer que cette chaîne d'identifications est fondée sur un savoir non-sémantique à partir de la figure de la **locomotive**, c'est-à-dire selon une définition du sens qui compte non seulement des traits de définition linguistique (organisés en système d'oppositions), des traits figuraux, mais aussi des caractéristiques fonctionnelles (de scène) fondées sur des analogies et des ressemblances. D'autre part il s'agit d'une similarité posée entre des scènes qui ont des domaines d'application différents.


502


698



822

La **locomotive** entre dans la salle matricielle de la **gare**, métonyme de la ville-femelle, qui apparaît ainsi comme un univers clos dans lequel, comme dans le ventre de Gargantua, se réunit l'humanité. Le foisonnement des corps a lieu ici dans le ventre féminin. Le film décrit

l'histoire de la rencontre entre le masculin et le féminin. Des scènes similaires apparaissent aussi dans *8 1/2* ,quand Guido attend dans la gare Carla, sa maîtresse ; dans *Roma*, au moment où le protagoniste arrive pour la première fois dans la ville de la déesse mère ; dans la séquence du train qui entre dans le tunnel (*La Cité des femmes*) ou dans la gare (*Les Clowns*) et dans *Ginger et Fred* quand Amelia arrive dans la gare de Rome. Dans ce dernier film l'opposition masculin-féminin est soulignée par l'image grotesque d'un géant **pied de porc** suspendu au-dessus de la foule rassemblée dans le hall de la gare [(16)] - un élément qui mélange l'allusion au festin de Carnaval, le temps de la fête, la parodie envers la ville de Rome d'aujourd'hui et la symbolique du **phallus**. (696)


696

La figure de la **locomotive (train) qui entre** dans la gare est non seulement une image grotesque, mais aussi une référence générique à l'art cinématographique. Cette figure est une citation parodique à *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Louis Lumière 1895). Au fait elle représente une référence à un originaire cinématographique. En tant que telle elle inclut le cinéma et par conséquent le film de Fellini dans le discours carnavalesque. L'art cinématographique devient, selon cette perspective, dés son origine, une variante du discours carnavalesque. Par auto-référence le carnavalesque, en tant que film, s'en prend à lui-même ; il se représente d'une manière burlesque comme farce. Par réduction à un schéma plus abstrait cette farce met en action un rapport sexuel - conçu selon le prototype de l'acte physiologique. (856, 857)


856


857

D'autre part on retrouve ici la même 'allégorie' de la recherche des traces d'un originaire perdu (v. la discussion sur l'allégorie dans *Les Clowns)*. L'originaire cinématographique est atteint comme 'allégorie', par l'intermédiaire des figures qu'il dissémine comme figural au niveau des films felliniens.

La *Cité des femmes* est une **farce** qui oppose, dans un combat de type *agones*, le principe masculin et féminin. Le protagoniste, Snaporaz, est la victime d'une farce qui a lieu entre le <<macho>>, Cazzone, et la féminité ideale

déchaînée. Snaporaz est le fou à qui on joue une farce. Par exemple il est à un moment donné assiégé par la corpulente femme qui s'occupe des chaudières de l'hôtel (dont le portrait combine le renvoi aux systèmes descriptifs de l'/être infernal/ (qui se trouve dans la proximité des **chaudières** telles qu'elles apparaissent dans *Satyricon, E la nave va ou Casanova*), de la /débauchée/ (la **nymphomane** qui apparaît dans la plupart des films cités) et du /cirque/ (elle se déplace avec une **motocyclette** qui nous renvoie à *Roma, Les Clowns* et *Ginger et Fred*, au motocycliste *d'Amarcord* ou à l'épisode des souvenirs de Snaporaz qui se souvient de la femme cascadeur sur une motocyclette (*La Cité des femmes*)). Tout le long du récit le protagoniste subira les agressions de différentes féminités qui vont l'empecher de regagner son ilot de certitudes tranquilisantes.

la tour et la serre

L'épisode de la rencontre Snaporaz-la femme des chaudières de l'hôtel Mira-Mare réunit le déplacement de la femme en **motocyclette** avec le décor de **la tour et** de **la serre** ; la farce se joue entre l'érection de la tour et l'humidité gestative du tunnel de la serre. En ce contexte on peut se souvenir d'une figure mixte qui apparaît dans *Les feux du music-hall* où la procession des acteurs passe sous l'arche dessinée par une porte derrière laquelle s'érige une tour. (494, 495)


494


495

La même figure - la verticalité phallique et l'horizontalité matricielle - se retrouve dans l'épisode du **Carnaval** de Venise (*Casanova*). Il faut se souvenir que la géographie de Venise a été inventée pour les besoins symboliques du film (Bondanella 1992:309). La festivité à lieu au pied de la tour de la Place Saint Marc autour duquel explosent les feux d'artifice, autour et sur les marches du Pont Rialto où les instrumentistes soufflent dans des clairons ou tiennent des bougies allumées et prés du Gran Canal où se trouve englouti le visage de Vénus. Le spectacle rassemble quelques motifs traditionnels du Carnaval : le **vol** et les acrobaties aériennes, la **verticalité** et la **hauteur** (sur laquelle on monte et on descend), la **chute** et **l'eau**, le **feu**, les **masques**, le **travesti** et les **bougies**, les **feux d'artifices**, mais aussi la **terre** sur laquelle s'agglomère la **foule**. Ici, au milieu de la foule joyeuse, des masques et des costumes (les paillassons) de Carnaval qui se reflètent dans l'eau, devant le roi, se joue la farce de la detrônation du **roi de Carnaval** - le **fou** qui, accroché à un filin, se laisse glisser, tête en bas, dans les eaux pour l'amusement général. Ce cérémonial est suivi par l'échec de pouvoir faire surgir des eaux la tête de la déesse qui, dans le désarroi général, est trop lourde pour les grues qui la soutiennent. L'épisode initial sera la figure ordonnatrice du film qui va répéter la même farce, mais en substituant le bouffon avec Casanova. (26)


26

l'oiseau-automate

Pendant ses voyages Casanova garde avec lui un automate, un jouet mécanique qui représente un **oiseau** (v sur la signification de l'élément plus haut) qui fait un bruit de rouages et d'enfantine boite à musique et qui ouvre ses ailes pendant les scènes d'amour du protagoniste (i.e. une sorte de dildo ailé musical). La présence ornithologique de l'instrument mécanique est déterminée par l'aspect licentieux-grotesque du coq. La figure de Casanova est un produit de la figure du fou qui porte une coqueluche, sa marotte (un capuchon ou un coqueluchon de fou - signe de la folie médiévale - qui est identifié avec une tête de coq (v. les significations sexuelles de l'oiseau) (Gaignebet 1986:78). L'oiseau qu'il prend partout avec lui est un dérivé de cet attribut iconographique médiéval du fou. La présence mécanique est au contraire un produit de latechnicité de la vrille-dildo (passion constructrice et scientifique du mâle). Le couple bruit-musique est une extension du passage de la cacophonie à l'harmonie. (38)


30

L'oiseau-automate est un élément symbolique qui prépare l'apparition de la **femme-automate**. Il introduit le code de l'inanimé animé, du simulacre de la vie ("la mort vivante") et souligne l'aspect de l'artifice, de la théâtralité. L'horloge oiseau devient ainsi une métaphore de l'inventivité artistique, car le protagoniste, opaque aux connotations érotiques de l'objet, insiste sur la preuve que celui-ci apporte sur ses vertus d'homme de science, d'écrivain, de poète et de philosophe. Le résultat de ses efforts créatifs, d'une façon ironique, n'est qu'un simulacre de création ; Pygmalion ne fabrique qu'un jouet, la réplique de son propre corps, un factice phallus ailé. Son effort est dérisoire, car avec l'âge même l'automate se détraque - comme le dildo de *La Cité des femmes* que Snaporaz n'arrive plus à contrôler et à arrêter. Le mâle s'imagine Dieu, mais l'attribut de la création est féminin ; le Dieu du Carnaval est une femme.

Dans la plupart des épisodes d'amour le mouvement de l'automate suit les actes de Casanova à l'exception d'une scène où Casanova réagit ***après*** et comme suite au "ballet mécanique" du robot. Le désir (érotique ou rhétorique) est dépendant de son écho dans l'artifice, dans son simulacre symbolique. Casanova, celui qui croit pouvoir inventer ou créer, est un produit moins important même par rapport à son petit jouet fétiche. En définitive le drame de la mort (le théâtre) devient le moteur de l'existence. D'une manière ambiguë et en oxymore le message de Casanova peut être résumé par ce que Witold Gombrowicz considérait être l'artiste, c'est-à-dire celui qui est "amoureux à mort, sans guérison, passionnément, mais aussi sauvage et sans paroles..." (Gombrowitz 1988:41/96). En dernière instance le désir prend naissance avec l'annulation de l'objet et sa résurrection comme signe ; le désir est textuel, non naturel-objectal.

Les symboles sexuels abondent dans *Casanova* à partir des dessins érotiques peints sur les murs de l'enceinte sur l'île San Bartolo ou Casanova rencontre la *fausse nonne*, **l'oiseau mécanique**, la **toile circulaire** avec un trou au milieu que tissent les jeunes filles, **l'oeuf** que la contesse avale (qui revient aussi dans *L'Interview* dans la rencontre du jeune Fellini avec la diva), le **trou dans le mur**, les **melons tranchés**, la **moule**, la **corne du rhinocéros** jusqu'au débauches du château de Wurtenberg. *Satyricon*, inscrit manifestement dans la thématique sexuelle de la farce priapique, va disséminer avec générosité dans le décor les images de la

matrice : la **grotte** ou le **labyrinthe**, la **spirale** (le trou en spirale), **l'intérieur** comme un labyrinthe **de la maison**, la **moule** ou le **mannequin**.

la mer

Fellini dissémine le **couple sexuel** dans le décor réaliste *d'Amarcord*. Le film commence, d'une façon ironique, avec l'image du phare sur le digue. L'opposition significative a lieu entre la verticalité du **phare** (i.e. la **tour**, le **poteau** ou le **pilier**) et l'horizontalité de la **mer** (i.e. le paradigme du **canal**, du **tunnel**, de la **station de gare**, de la **grotte** ou de la **serre**). La mer apparaît ici sous son acception traditionnelle comme symbole ambivalent de la vie et de la mort. Comme porteuse de la vie et comme élément destructif la mer s'identifie ainsi à la figure materne primaire (Chevalier 1982, ch.mer). La mer représente un élément constant du décor fellinien. Elle est associée avec la **femme** (*La Cité des femmes, 8 1/2, Amarcord, Juliette des esprits*), avec **l'artifice** (*Casanova, Amarcord, E la nave va*), avec le **voyage** (*Amarcord, E la nave va*) ou avec **l'animal** grotesque, monstrueux : les **éléphants** qui surgissent des vagues dans *L'Interview*, le **rhinocéros femelle** de *E la nave va*, le **poisson** de *La dolce vita* ou de *Satyricon* ou la **baleine** de *Casanova*. Ainsi la mer s'associe, dans les contextes d'occurrence, à la féminité, à la primordialité d'une idéaleépoque antérieure (l'enfant et l'animal originaire) et à la métaphore initiatique du voyage. (124, 137, 148, 173)



124



148a



148b



173



137

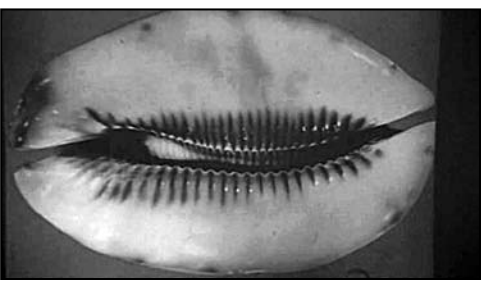
l'eau

La **mer** ne représente qu'une des manifestations de l'élément aquatique. Liée à l'union fertile et agonique avec l'élément masculin, avec le ciel et la terre, ou située en opposition ambivalente avec le feu, **l'eau** est un des éléments préférentiels de l'univers fellinien. L'eau couvre le visage (l'effigie féminine, une mosaïque

au fond d'une fontaine) ou entoure la statue de la déesse mère (*Roma*). Elle est la **fontaine** entourée d'un cortège féminin (*Roma*) ou la fontaine qui accueille la réunion du couple idéal (*La dolce vita, L'Interview*). Elle se transforme dans la **pluie** qui s'abat sur la foule (*Roma, La dolce vita, L'Interview*); **l'eau de la lagune** autour de laquelle a lieu le cérémonial du carnaval (*Casanova*) ; la **coquille** qui émet les bruits de la mer (*La Cité des femmes*) ; **l'eau souterraine** (*Roma, L'Interview*) ; le **bassin artificiel**, la **fontaine** ou la **source** (*Satyricon, Roma, Amarcord, L'Interview*), mais aussi **l'artifice** qui permet l'accès vers l'immortalité, le désir "gelé" (*Casanova, La dolce vita*).

imago clypeata

Lié comme métonyme à l'eau de mer la forme striée d'une **coquille de mer - *imago clypeata*** - est une constante des films de Fellini. Seulement **l'échelle** atteint le même quantité d'apparitions. La coquille, symbole d'immortalité chez les romains (Baltrusaitis 1988:59), est présente par exemple comme telle dans *La Cité des femmes*. Sa forme s'instancie dans les arcades qui forment un treillis constant dans le décor fellinien (*Les Tentations du docteur Antoine, La dolce vita, Casanova*) ; au fait la plupart des bâtiments ont cette forme. La figure parfois se confond avec le motif strié de l'échelle. Il y ades contextes où le motif graphique de l'escalier (par exemple la fin de *Casanova*) se confond avec les striures d'une forme féminine (c.f. le champ où se trouvent Eumolpio et Aschiltos après le festin de Trimalchio - *Satyricon*). Il est difficile parfois de savoir si le motif instancie une "échelle renversée" ou une "coquille érectile". On pourrait dire que les deux trajets se confondent dans une unité symbolique commune, une sorte de feuillage artificiel (manifestation d'un discours féminin) : *l'imago clypeata*.
(219, 501, 453)


501


219


453


340


1356

la motocyclette

La scène initiale *d'Amarcord* situe le couple symbolique (cosmique) - **le phare et la mer** - dans l'horizon de la farce populaire avec la bruyante apparition du motard qui va faire un tour autour du phare. La **motocyclette** - fascination populaire de l'énergie virile, mais aussi instrument nécessaire dans les numéros de cirque ou de foire - représente une métaphore du désir (un élément similaire à **l'automate oiseau** ou à la **femme-automate** (*Casanova*), la **poupée mécanique**, la **matrone mécanique** du bordel (*La Cité des femmes*), ou la **voiture** (*Amarcord, La Cité des femmes, Les tentations du docteur Antoine, 8 1/2*), mais reste aussi un métonyme du cirque.

(123)


123

L'opposition masculin-féminin manifestée dans la séquence du début est répétée dans d'autres endroits du film : l'hôtel de la ville, appelé "la Grande Dame", est représenté dans un cadre où, au premier plan, sur le décor du mur blanc du bâtiment, s'érige un **poteau**. Un poteau phallique similaire apparaît dans d'autres épisodes : le poteau occupe le premier plan de l'image dans la séquence ou le jeune homme, Tita, suit Gradisca dans un **labyrinthe** construit dans la neige qui couvre la place publique - il faut remarquer que dans ce labyrinthe irrompt la **motocyclette** jetée en pleine course. La même figurepeut servir de modèle pour l'épisode de la rencontre entre le navire qui suit son voyage vers l'Amérique et la mer sur laquelle se trouvent les barques remplies par l'humanité de la ville.

l'exotisme sexuel

Dans *E la nave va* l'allusion comique (grotesque) à l'adresse de la virilité excessive est introduite par le commentaire "diffamant" du narrateur-personnage, Orlando, qui, d'une manière qui relève de la complicité avec le spectateur, nous informe sur les vertus phalliques du sultan nain qui se trouve parmi les invités au bord du navire. (La figure exotique du **sultan** et de son **harem** apparaît aussi dans *Amarcord, L'Interview* et, comme projection identificatoire, dans *8 1/2*. Le sultan *d'Amarcord* est lui aussi un **nain** issu du grotesque des aberrations humaines du cirque : la **soeur naine** de *Les Clowns* et *d'Amarcord* ou les **nains** de *Casanova*.)

(598, 162, 161)


598


162


1357


161


1158

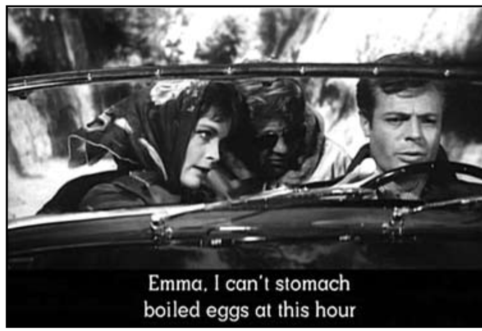
Les éléments sexuels transposés dans l'imagerie de Carnaval apparaissent aussi dans *L'Interview*. Dans l'épisode où on nous montre les scènes qui sont tournées dans les studios de Cinecitta le drame sexuel à lieu entre le canon-rouge à lèvres et l'affiche qui représente une bouche géante. Mais la figure obscène ne s'épuise pas dans cette séquence. L'épisode de la rencontre entre le jeune Fellini et la diva est un autre répertoire de licences. *L'Interview* est une farce érotique grotesque inscrite dans le système descriptif du /cirque/. Le point rouge peint sur le nez du jeune homme est un signe qui renvoie à l'artifice spectaculaire du clown, mais aussi une allusion à la croyance médiévale sur le rapport analogique entre la forme et la dimension du **nez** et le phallus. Deux vieillards (qui reviendront dans *La Cité des femmes*) - issus du topos grotesque qui associe les âges contraires, la **jeunesse et la vieillesse** - discutent avec entrain sur le sujet de la tradition érotique indienne; sur les attributs du *lingam*. La **diva** elle même est un mélange entre l'héroïne de foire, la prima ballerine du cirque et la star de cinéma. Elle a les formes pleines des pin-up des peintures foraines et un costume issu de l'exotisme éclectique du cinéma. Elle avale voluptueusement un et le geste, apparemment réaliste, se révèle être motivé d'une manière symbolique triviale.

Il faut noter que **l'oeuf** est un amalgame sémantique formé à l'intersection d'une acception grave où il est un analogue de l'univers *in nuce*, un substitut de l'élément initial qui renvoie à la création du monde [17] , et d'une acception grotesque qui désigne une identification triviale avec le principe corporel masculin. On se pose la question sur la mise en rapport ironique entre les deux acceptions. Ne s'agit il, comme on la auparavant suggéré, du fait que l'image de la femme qui avale l'oeuf (*Casanova, L'Interview*) représente une façon grotesque d'imaginer le moment de la création, de la genèse ? C'est à dire ne faut il pas comprendre que le discours carnavalesque conçoit le moment de la genèse comme une action féminin triviale où d'une manière corporelle la femme incorpore, enterre afin de donner naissance ultérieurement au monde, transformé, de cette manière dans un attribut et appendice masculin ? En fait le film de Fellini peut illustrer sans retenue la variante de la genèse selon une modalité matériel corporelle telle qu'elle est vue par l'imaginaire populaire. En dernière instance la création de l'univers est représentable comme enterrement dans le corps féminin ; le masculin est l'objet du cérémonial de l'enterrement et d'un gigantesque festin féminin. (181, 302)


951


302


181



952



Les métamorphoses du corps grotesque.
Le haut et le bas corporel
imago clypeata

112. *Casanova* : l'opéra de Dresde
111. *Casanova* : l'opéra de Dresde, les cierges
896. Fellini 1989: 100 : Roma: le bordel populaire et le motif des striures-échelle renversée
73. *La dolce vita* : le strip-tease et le motif des striures
157. *Amarcord* : les arcades des bâtiments forment une image striée
1179. *Toby Dammit*: Rome la nuit



112


111



896


73


157


1179


1358

CHAPITRE 7

L’ENFER

“Mes premiers films, je les ai donc vus au cinéma Fulgor. Quel a été le tout premier ? Je suis certain de m’en souvenir avec précision car cette image m’est restée si profondément que, dans tous mes films, j’ai tenté de la refaire. Le film s’appelait *Maciste en enfer*. (...) Je me souviens d’une énorme femme au ventre nu, avec son nombril, ses méchants yeux bistrés lançant des éclairs, qui, d’un geste impérieux de son bras, faisait surgir autour de Maciste, lui-même à demi nu, tout un cercle de langues de feu”

(65)

“Toute ma vie, au fond, a commencé dans ce petit cinéma. Cette salle plus longue que large, où l’été, pour faire respirer un peu les gens qui s’y étaient entassées, <<*Usciaza*>>, l’ouvreur, entrebâillait les portes latérales, et si le gens qui passaient dans la rue s’arrêtaient sur le seuil, le nez levé, il les repoussait en arrière en criant comme un fou, et fermait les rideaux. On l’appelait <<*Usciaza*>>, ce qui en dialecte *Romagnol* signifie, de façon blasphématoire, quelque chose de très grand, de très gros” (Fellini 1989:8)

“... un cinéma qui serait pour de bon un miroir très profond où nous puissions nous voir non seulement tels que nous sommes, mais encore tels que nous avons été, tels que nous serons et peut-être, sait-on jamais, tels que nous aurions du être”

(166)

"... ce que j'ai éprouvé la première fois que j'ai mis les pieds sous le vaste ventre frémissant et silencieux d'un chapiteau. J'étais chez moi dans ce grand vide enchanté, la sciure humide, les coups de marteau, des grands bruits sourds qui venaient d'on ne sait où, le hennissement d'un cheval. C'était le cirque des enfants ..."

(35-6)

"J'ai toujours ponctuellement déçu les amis et les journalistes en disant que la Rome de *La dolce vita* était une cité intérieure (...)"

(112)

"Il était représentant de commerce et, pour moi, enfant, le mot *représentant* s'assimilait au mot *représentation*, que j'avais lu sur les grossières affiches du Théâtre des Marionnettes, qui annonçaient la farce *Fagiolino en Enfer* (Fellini 1989:60)

Sous chapitres



389



895

Introduction

(389, 895)

L'image dominante du spectacle de Carnaval est celle de l'enfer, l'endroit préférentiel de la dégradation régénératrice [1] . Ses manifestations iconiques prennent les plus diverses formes : <<la fontaine>>, [2] <<le ventre de la vache>>, <<la cave>>, <<la bouche ouverte>>, <<le ventre>>, <<l'utérus>>. [3].

> "Dans la topographie grotesque, la bouche correspond au ventre et à l'utérus, ainsi, prés de l'image érotique du trou - l'entrée dans l'enfer est représentée par les mâchoires ouvertes de Satane ("l'abîme de l'enfer"); La fontaine est l'image folklorique bien connue qui symbolise le ventre qui fait naître ; la cave a un caractère analogue, mais accen-

tue plus fort l'élément de la mort comme avalement. Par conséquent la terre et les ouvertures, ses orifices, acquièrent ici une signification grotesque supplémentaire. Ce tableau prépare l'implication de la terre et de la mer dans la catégorie du corps" (Bakhtine 1974:359)

Le microcosme du corps humain est cartographié sur la topographie du macrocosme ; le / corps grotesque/ est le système cible de tous les métaphores de l'enfer. Une description de l'enfer carnavalesque mous offre le lexique de ce rébus:

"une maison, une tour, un château, un navire, un moulin, un dragon qui jette des flammes par sa gueule, un éléphant d'hommes, un géant qui dévore des enfants, un vieil diable qui avale ses femmes, une boutique avec toutes sortes de fringues et tessons, le mont de Vénère, un four de pain pour mettre les imbéciles dedans, un canon pour tirer envers les femmes tracassantes, un piège pour prendre les fous, une galère avec des moines et des nonnes, la roue de la Fortune qui tourne les sots etc." (Le carnaval de Nürnberg) (Bakhtine 1974:428-9). **(4)**

la structure ambivalente de l'enfer: le gai épouvantail

L'/enfer/, dans l'imagologie carnavalesque, est perçu à travers le **comique**. Le social peut actionner à l'aide de ce système descriptif d'une manière symbolique sur le réel, ressenti à un moment donné comme trop contraignant. Ainsi, comme allégorie, il permet à la communauté de maîtriser un modèle du réel. Ce qui fait peur subit une action d'exorcisme par l'attitude joyeuse. L'enfer est l'objet du rire dans "la connexion du rire avec l'enfer (et la mort), avec la liberté d'esprit et avec la liberté de la parole" (Bakhtine 1974:80). Le personnage du diable (équivalent fonctionnel de l'enfant et du fou) est dans le grotesque populaire - les diableries des mystères médiévaux, les visions comiques du monde des masques, les légendes parodiques, les fabliaux etc. - "le soutien gai et ambivalent des opinions non officielles, de la sagesse "à l'envers" ; il est l'exposant du bas matériel-corporel" et "quelquefois les diables et même l'enfer ne sont que des "gais épouvantails" (Bakhtine 1974:49) (5) . Toujours Bakhtine ajoute que:

"on doit affirmer que dans le grotesque médiéval et de la Renaissance - ainsi que dans l'art plastique comme, par exemple, dans *La danse macabre* de Holbein ou de Durer - l'image de la mort contient toujours un élément comique. D'une manière constante elle est représentée comme un "gai épouvantail" (Bakhtine 1974:60). (388, 423)


388


423

Il est parfois difficile d'identifier les éléments felliniens qui envoient à l'espace infernal. Les objets de la diégèse ont une disponibilité ouverte pour plusieurs systèmes descriptifs. Par exemple la **coupole du cirque** peut se trouver dans une relation métonymique avec le système descriptif du /cirque/ et c'est celui-ci qui, par analogie, peut être inclus dans la topographie élaborée par le discours Carnavalesque. Par conséquent la coupole du cirque peut représenter, d'une part, un analogon du **bas corporel** grotesque (une variante symboliquede la **matrice**) et, d'autre part, il peut être un analogon du **bas cosmique** - la **composante infernale** du monde. Il faut men-

tionner que l'élément se trouve ainsi inclus dans des complexes métonymiques, où il représente une partie, et que ce n'est pas l'élément en soi - c'est-à-dire son analogie virtuelle qui peut dicter son appartenance à un système descriptif donné. Suite à son analogie avec un élément du prototype ou du sytème descriptif l'élément peut être inscrit selon la pression des connaissances encyclopédiques du spectateur. Il peut se trouver inscrit dans une relation figurale (i.e.métonyme) ou dans un scénario (i.e. un processus ou une action).

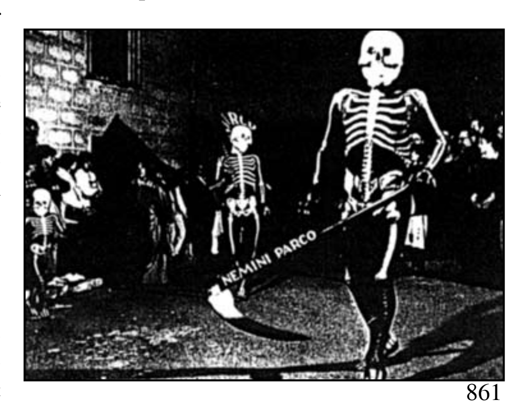
le royaume des morts

La tradition de l'image de l'enfer dans les oeuvres grotesques, et non seulement là, inclut les textes de Lucien comme *Menippe ou l'évocation des morts* et les *Dialogues* des morts et aussi la présence de la descente aux enfers dans des oeuvres comme *l'Odyssée*, *Phedre*, *Gorgias* et *La République* de Platon, *Le rêve de Scipio* de Cicéro, 'L Eneide de Virgile (Bakhtine 1974:420). Sous son aspect grave l'enfer est dans la culture populaire le royaume des âmes des morts.



751

Claude Gaignebet (1974) pense que le Carnaval est une période qui sert à méditer d'une manière symbolique le passage de l'année, la mise en place d'un nouveau cycle existentiel. Cette opération se fait par le "contrôle" de la circulation des âmes des défunts ; c'est-à-dire par la mise en place d'un rituel qui puisse contrôler le passage sans catastrophe entre le passé et le futur. La catastrophe serait justement l'irruption définitive du chaos et l'échec de la formation d'un nouveau cycle [(6)] . Pour Gaignebet l'image symbolique des âmes des morts sont les souffles. On verra les articulations entre ces deux systèmes descriptifs (comme "religion du souffle") au chapitre dédie aux vents et aux souffles.



861

l'enfer et le festin

Le discours Carnavalesque associe souvent l'image de la mort et de l'enfer avec le topos du **festin**:

> "La mort est une des principales coordonnées du spectacle de Carnaval : la joie et le rire créent l'impression d'un fête et se mélangent avec l'image de la mort et de la naissance (le renouveau de la vie) dans l'unité complexe du bas matériel-corporel ambivalent (dévorateur et fertile)" (Bakhtine 1974:91)

L'enfer est parfois un festin jamais assouvi, un joyeux Carnaval qui éloigne la peur. Le festin joue contre l'enfer comme instrument d'une "propaganda" et contre le pouvoir en place. (Bakhtine, sous la pression d'un pouvoir en place dans l'immédiat, le totalitarisme stalinien et post-stalinien, parle de la seconde fonction du discours Carnavalesque au passé)

> "L'image de l'enfer devient le symbole de la peur vaincue par le rire ; cette angoisse est double car elle s'exerce contre l'enfer mystique (l'"enfer" et la mort) et devant l'autorité du passé, encore au pouvoir, mais en agonie, qui se trouvent mélanges dans l'enfer. Cet

épouvantail comique a deux aspects : elle est la contrefaçon de l'"enfer" et, en même temps, la contrefaçon de l'autorité du passé" (Bakhtine 1974:431). (378, 751, 861)


955



956



378

les intertextes de la descente aux enfers

La **descente aux enfers** est une image typique du discours carnavalesque ou du cérémonial de Carnaval. Ce motif occupe une place centrale dans le système descriptif de l'/enfer/. On le retrouve chez Fellini, par exemple, dans *Le Cheik blanc* dans l'épisode de la rencontre qui a lieu entre Wanda et la procession des acteurs costumés en arabes qui descendent des **escaliers** infernaux. Comme suite parodique à l'histoire des pérégrinations de Wanda Fellini met à la fin du film la figure d'une **statue**, une sorte de variante de l'"invité de pierre" (v.chapitre Le masque et la grimace - le mythe de Don Juan). (264)


264


958


959


1360


957

Le modèle narratif des films de Fellini provient du *Roman* antique d'aventures et de moeurs (genre *Satyricon* ou *L'âne d'or*). Le protagoniste de ces écrits est un picaro qui vit l'expérience traumatique du voyage. Ses pérégrinations ont lieu dans un temps segmenté en épisodes, où chaque épisode l'éloigne de l'existence quotidienne comme dans *L'Ane d'or* où : "le temps passé par Lucius dans l'existence de tous les jours constitue sa mort fictive (sa famille le croit mort) et la sortie de cette existence signifie sa renaissance" (Bakhtine 1982:337). La littérature parodique classique, Rabelais ou Cervantes (l'épisode de la grotte de Montésino), utilise comme élément nécessaire le motif de la descente ou du voyage aux enfers. Le discours carnavalesque, situé dans l'horizon déformant de la parodie, va renverser (selon le mode du comique) le modèle classique du topos de la descente aux enfers - de la même manière dont le *Satyricon* de Petrone fait la satyre de *l'Odyssée* ou de *l'Eneide*. Dans *La Cité des femmes* l'intertexte de Fellini sera le modèle dantesque.

Ce topos (**nekyia**), rencontré également dans *l'Iliade* ou dans *Faust*, apparaît aussi dans une histoire chrétienne apocryphe mentionné dans la littérature alchimique comme *descensus ad inferos.* Dans la variante grave du topos le héros se dirige vers le ténèbres du monde chthonien et féminin : "l'aspect chthonien et féminin de l'inconscient", variante de l'énigmatique *prima materia*. Toujours dans l'imaginaire alchimique cette descente signifie la régression vers le centre ou la descente dans les profondeurs de l'élément aquatique (précédé par l'épiphanie des figures féminines comme les fées, les sirènes, les lamies, Virgo ou mélusines). Cette action mène à l'accomplissement du *mysterium*, c'est-à-dire la victoirecontre la mort. Le scénario est commun aux textes qui désignent un processus initiatique similaire à l'aide de cette figure que supportent les héros comme : Orphée, Osiris, Dionysos, Hercules, Messie ou Mithras. Parfois, dans la littérature alchimique, le voyage aux enfers est représenté comme une descente au fond d'une grotte, voyage la nuit sur la mer ou, comme régression infantile, comme dévoration matricielle - *coniunctio* qui devient voyage utérin. Toutes ces images - des "possibles narratifs" - peuvent motiver la lecture "sérieuse" de certaines figures fellinienes (Jung 1970 : 34 ; 74 ; 394 ; 424-30). L'équivalence de la mort avec la renaissance apparaît dans le geste d'envoi du mort vers les eaux gestatives de la mer : "le mort est remis à la mer pour être ré-enfanté" (Jung apud Collet 1990:98).

Pendant son voyage, conçu soit selon le modèle antique (*L'Oyssée, L'Enéide*) soit selon le modèle médiéval (*La divine comédie*), le protagoniste doit franchir un espace désigné comme infernal [7] .
(5, 231)
et : **le couloir**



5a


231



5b


960


961

images de l'enfer

la galerie souterraine

Pour commencer regardons de plus prés les endroits de densité maximale des signes infernaux. Un des éléments à haute récurrence dans l'architecture fellinienne est le **couloir**.



339


223

Il représente une figure prototype d'un espace étroit, matriciel et infernal à la fois. Dans *Roma*, par exemple, l'enfer apparaît sous l'aspect de la **galerie souterraine**, le trou creusé sous la ville pour la construction d'une ligne de métro. Les reporteurs (l'équipe du film de Fellini) qui descendent dans les entrailles de la ville mettent en place les coordonnées du scénario de la descente aux enfers. On remarque dans cette séquence lamanifestation du scénario dans les termes métaphoriques de l'architecture. Le guide infernal est l'ingénieur bâtisseur (un rappel au système descriptif architectural qui trouve dans d'autres films ses manifestations : c'est-à-dire **l'ouvrier maçon** et la **charpente**). Ceci peut nous fournir l'hypothèse de l'existence d'un amalgame spécifique pour la création de Fellini ayant lieu entre les significations d'ordre général de la descente infernale (un rite de passage) et les valeurs associées à la création d'un bâtiment (d'un espace nouveau).
(435, 417)
et **le couloir**



435


417

Les signes infernaux s'accumulent dans cet épisode : le **guide** psychopompe (l'ingénieur qui sert de guide à l'équipe de cinéastes et qui leur parle de l'ouvrage qu'il est en train de bâtir), la **barque** qui permet de traverser le fleuve (le wagonnet minier rempli avec les ouvriers avec des visages figés, pétrifiés) et la **nécropole** (le columbaire antique, la cité des morts). D'autres signes mettent en relief ce système comme les **bruits**, le **feu** et les **lumières** des appareils de soudure, les **ombres** des hommes et des machines projetées sur les parois du tunnel, **l'eau** souterraine, le **mouvement de descente** (la régression vers un îlot temporel initial), la pénétration dans la **chambre caché**, la **statue** de la déesse et le **visage féminin** enfoui dans un **puits**.

D'une manière carnavalesque le scénario mythologique du retour aux enfers est travesti en /journalisme/ et se déroule dans le décor d'une architecture fonctionnelle quotidienne : le **chantier**. Il s'agit d'une descente initiatique où l'orphisme devient, d'une manière parodique, le parcours du journaliste et du touriste. La quête des héros mythologiques devient au vingtième siècle une banale investigation poussée par la curiosité de l'exotisme du touriste et par le spectaculaire des media. Le /journalisme/ - l'équipe qui fait un documentaire sur la ville et qui, en quête d'informations, arrive au métro - est une variante de la quête d'un originaire (*Les Clowns*), une régression temporelle qui a lieu dans les signes du présent. La descente des protagonistes est une quête des signes archéologiques (l'"originaire" est traduit par la découverte des portraits des ancêtres). Le chantier du métro représente un théâtral "bas" et renvoie soit aux chantiers de bâtiment soit au chantiers du studio cinématographique. L'unité résultante de ce mélange comporte une double vectorialité, chaque système descriptif est le descripteur de l'autre : le <<mythologique>> est parodié sous le travesti de la contemporanéité et le fonctionnel <<moderne>> dévoile son aspect profond, son troublant visage mythique.

Avatar carnavalesque, la séquence met en place également les coordonnées de la farce corporelle d'une action de pénétration dans un puits organique. La **vrille** qui rompt la paroi afin de laisser les humains pénétrer vers la chambre inondée de la statue féminine sont des éléments qui instancient le système descriptif du <<corps sexuel>> **(8)** . On voit là que l'élément comique n'a pas tardé à faire son apparition.


229


421

le puits

Dans *Roma* l'équipe des journalistes descend dans la caverne pour trouver une chambre caché où, au fond d'un **puits**, sous l'eau, gît le visage d'une déesse. Dans *La voce della luna* le puits sera désigné comme l'endroit de contact avec l'enfer. Le trou creusé dans la terre (au fait dans la place publique de la ville) - une variante du puits - sera lui aussi désigné explicitement comme l'endroit de passage vers l'enfer, défini schématiquement par un des personnages comme <<un tuyau qui traverse la ville>>. On retrouve ici le contexte "littéral" qui puisse servir pour l'interprétation du couloir du métro de *Roma*, de la ville souterraine de *Satyricon* ou de la cellule foetale où est incarcéré Casanova au début du film. L'univers de *La voce della luna* est lui aussi ordonné sur cette structure en paliers du théâtre carnavalesque. Le personnage, Ivo Salvini, selon un double mouvement va parcourir une série d'espaces infernaux. D'une part, le héros carnavalesque parcourt des espaces situés sur une axe **haut /vs/ bas** par des élévations dans les airs et des chutes. D'autre part, il suit des mouvements qui le conduisent vers des états "finaux" (la pénétration dans un espace clos ; le couloir qui se fige dans une salle circulaire) ou vers des états "initiaux" (surgissement ou irruption dans un autre espace). Le héros se fraie ainsi un chemin situé entre la mort et la naissance.

L'image diagnostic de l'enfer est le **boyau** qui traverse le souterrain de la ville. *La voce della luna* accumule les images de l'errance du fou autour du puits ; le bouffon errant entre les chutes et les élévations dans les airs, entre le ciel et l'enfer.

De ce tuyau souterrain surgit la tête d'un ouvrier qui parle un **langage obscur**. Il s'agit d'un personnage variante de **l'homme sauvage** appartenant à une confrérie qui essaie de faire des exploits qui dépassent les limites du monde terrestre. Un d'entre ses frères essaie de conquérir le ciel avec une grue (un échafaudage de maçon mobile) et qui, en fin de compte, réussira à emprisonner la lune.
(229, 421, 339, 223)



962



963

la motocyclette

La **motocyclette** est inclue chez Fellini dans les systèmes descriptifs du /cirque/ et de la /fête foraine/. Elle appartient à la même famille que **l'automobile** - et parfois **l'avion** (*La Cité des femmes; La dolce vita*) - et le **paquebot** (*Amarcord*) -, mais représente par rapport à ceux-ci la figure prototype.



964

On peut trouver les contextes diagnostics dans *Les Clowns* et dans *La Cité des femmes*. Dans l'épisode initial de *Les Clowns* on découvre la moto qui tourne frénétiquement dans une cage foraine. Snaporaz, dans *La Cité des femmes*, s'en

souvient des scènes marquantes de son enfance parmi lesquelles sur une petite estrade de foire deux femmes cascadeurs sont présentées au public. Il s'agit d'une américaine et d'une française. Même ce contexte est issu à l'intersection desdifférents systèmes descriptifs alternatifs, car il s'agit d'une variante masculinisée de la /féminité/ et de l'/exotisme/ carnavalesque (l'ironie envers la contrée américaine : territoire exotique moderne).
v. **l'automobile**

La **motocyclette** réapparaît dans ***Roma*** dans la séquence de la ronde finale de nuit à travers la ville de Rome. L'amalgame réunit les systèmes descriptifs de la /ville/, du /cirque/ et de l'/enfer/. La ville devient l'espace de rencontre du cirque et de l'enfer. Une séquence de *Ginger et Fred* reprendra le motif de l'apparition des motards. L'attention sera cette fois dirigée vers l'aspect lugubre des masques inquiétants, funèbres, des personnages. (450, 448, 734)



450



448



734

Ailleurs la **motocyclette** s'actualise comme métonyme du /désir/. Dans une séquence de *La Cité des femmes* Snaporaz est emmené à la gare sur la moto d'une corpulente femme qui essaiera de le violer. La moto, instrument macho de la femme agresseur, - le gardien des chaudières infernales de l'hôtel Mira-Mare -, se trouve un instant situé, dans la composition formelle de l'image, entre l'érection d'une **tour** d'eau et l'humidité fertile d'une **serre**. L'épisode devient une grotesque **farce** sexuelle. Un autre macho de banlieue invite dans *La dolce vita* sur sa moto la prostituée qui avait accueilli chez elle pendant une nuit Marcelo et Maddalena. La motocyclette, attribut du /masculin/, associée à la femme agresseur, donne naissance à une figure de Carnaval : un nouvelle farce érotique. D'ailleurs tout le long du film Fellini parodie le "féminisme" qu'il décrit à travers les attributs du "macho". Il faut souligner encore une fois le caractère ambivalent de la figure résultante, car il s'agit certes d'un parodie du "féminisme" (description du féminin sous les traits du sexe opposé), mais également d'une mise à nu de la parure macho. Les deux systèmes descriptifs fonctionnent alternativement comme descripteur l'un pour l'autre. (222)



222

Dans *La voce della luna* la motocyclette apparaît comme une grotesque caricature du désir masculin. Le macho qui vient prendre Marisa l'emmène sur une motocyclette ayant une double série de **lunettes** : les deux phares et les deux miroirs circulaires. Il s'agit des besicles que porte le fou de Carnaval, en occurrence, Salvini (au lieu du coqueluchon habituel). L'élément porte une signification sexuelle dans le cadre de la tradition carnavalesque (Gaignebet 1985:) [9] .



(voir l'annexe sur **le nombre pair - le double**)



965



966

Dans *Amarcord* le croisement du cirque et de la farce sexuelle sont mises en scène dans la séquence où un motard anonyme fait un tour à pleine puissance sur la digue autour du pilier du phare. La composition de l'image reprend les éléments de la séquence du rapt de *La Cité des femmes* c'est-à-dire les substituts symboliques de la féminité (serre - mer) et de la masculinité (le château d'eau - le phare). Le même motard revient dans le labyrinthe de neige ou le jeune Tita court après l'objet de son désir, Gradisca. (153)



153

Dans *l'Interview* la motocyclette se manifeste d'une manière épisodique dans le contexte de l'instrumentaire utilisé par Fellini afin de représenter le début de sa carrière. A première vue elle représente non seulement un élément diégétique, mais aussi une référence aux films antécédents du metteur en scène. Mais comme le motard est ici un policier qui suit la file des voitures nécessaires au tournage du film on pense qu'il s'agit aussi de la reprise d'une similaire occurrence de *Les Clowns*. Dans la séquence de ce dernier film l'officier allemand arrive à la gare sur une motocyclette qui fait deux fois le tour de la petite place. La motocyclette, métonyme du /cirque/, est dans les deux contextes associée à des métonymes du /pouvoir/ : l'officier allemand et le policier. L'association de ces deux éléments dans *l'Interview* renforce l'ironie felliniene envers le pouvoir - qui se trouve pour ainsi dire carnavalisé, est identifié à un grotesque spectacle de Carnaval. (333, 286, 623)



333



623



283



967

L'unité résultante - un amalgame entre un pole sérieux (le représentant du pouvoir) et un pole non-sérieux (la moto comme instrument du spectacle de cirque) - garde l'équivoque entre deux fonctions : elle hésite entre un usage descriptif (diégétique) et un usage citationnel (référence méta-textuelle). Selon le niveau de lecture choisi - caractérisé par la généralité ou le niveau d'abstraction du schéma englobant - et le domaine de manifestation, l'unité actualise plusieurs sens (hiérarchisés selon cette axe). Le spectateur à le choix entre plusieurs interprétations agrées par le mécanisme textuel fellinien. Dans le contexte descriptif immédiat l'unité motard-moto fonctionne comme un sous ensemble diégétique. Dans le contexte méta-textuel elle fonctionne comme citation. Selon l'intervention du système descriptif du /cirque/ l'ensemble devient une unité métaphorique. L'officier ou le policier sont des clowns dans un spectacle de Carnaval. Le caractère anonyme du personnage assis sur la moto ouvre la voie pour un lecture plus abstraite [(10)] . Les deux unités mises en rapport deviennent / pouvoir/ /vs/ /spectaculaire/. L'unité propose ainsi au lecteur une relation entre ces éléments qui peut s'effectuer à des différents niveaux de sens. On peut se demander pourquoi il s'agit ici d'une relation ironique ; pourquoi le pouvoir est sublimé par le spectacle, c'est-à-dire pourquoi l'officier est un clown et non l'inverse ? Il s'agirait, on pense, de la prédominance hiérarchique, donc manifestée à tous les niveaux de la mise en rapport dans le système descriptif diégétique (appréhensible selon le moindre effort et se si tuant à un niveau de base d'un point de vue cognitif) [(11)] : il s'agit d'un motard sur une moto. En d'autres termes le thème ('topic' ou 'target') de l'unité reste le motard et le commentaire ('comment' ou 'standard) la moto. Tout trajet de lecture ultérieur garde ce rapport posé dès le début par l'image.

Ainsi la **motocyclette** - un strict métonyme du cirque initialement - sera dans les suivants contextes associé soit avec les valeurs de sens de la féminité, du désir et du mouvement cosmique soit avec le représentant du pouvoir. Par la répétition d'un film à l'autre de la composition visuelle ou diégétique de la scène Fellini crée ainsi un idiolecte personnel (un langage) où toute occurrence littérale de la moto est contaminée par le système descriptif du /spectaculaire/. Il néanmoins frappant de constater que la motocyclette est conceptualisée à l'aide de systèmes descriptifs qui servent d'autres figures comme la femme-automate ou les objets porteurs d'une lumière artificielle (i.e. comme la lune).

Le même procédé d'amalgame sémantique définit les occurrences d'autres objets appartenant au système descriptif de l'/enfer/. Il faut remarquer qu'une telle qualification est soumise à la connaissance par le spectateur d'un système descriptif désignable comme /spectacle de Carnaval/. Dans ce contexte l'enfer est une fonction purement culturelle, une unité de sens conventionnelle.

le tremblement de terre

Un autre élément définitoire pour l'/enfer/ fellinien est le **tremblement de terre** [12] . Il apparaît dans la séquence de l'enfer-bouche de métro de *Roma*. Un vieux couple se réveille terrifié par les trépidations produites par le métro qui passe à travers les entrailles de la ville. Le tremblement clôt la séquence du lupanar de *Satyricon*. Ici la ville souterraine est représentée comme une agglomération de couloirs et des escaliers ordonnés sur neufs paliers. L'image est issue au croisement de l'enfer dantesque (la suite des bolgies) et de l'image de la **tour de Babel**:

"Tremblement de terre à l'insula Felix, le terrifiant immeuble-gratte-ciel, immense, sombre, fourmillantcomme la tour de Babel de Brueghel" (Fellini 1989:135 v.note). (381, 571, 817)



381



37



817



1386

On retrouve le **mélange humain** hétéroclite (équivalent de la place publique *d'Amarcord* ou de la station de gare de la ville de *Roma* et de *Ginger et Fred*) et de la foire (l'espace-ville contient une série des cloisons où ont lieu des numéros comiques et des actions grotesques: *La voce della luna*). La foule rassemblée réunit des individus appartenant à toutes les strates sociales.



968



969

La ville est le creuset ou on trouve pêle-mêle les soldats, les commerçants ambulants, les prostituées, les imbéciles, les traînards, les enfants, les hommes et les femmes qui se frappent, se querellent, crient, s'injurient ou rient. Le souterrain est l'espace du spectacle chaotique du blasphème et du chant, du bavardage et de l'agitation inutile, de la vente et de l'achat combinées avec la lubricité du lupanar [(13)] . Le tremblement de terre surgit après un moment d'éphémère accalmie. Il clôt l'épisode en représentant le climax et permet le passage vers un autre épisode, à inciput calme : la galerie d'art ou le poète Eumolpio fait des commentaires sur la condition de l'art dans une société décadente. Le tremblement représente également le point maximal de la frénésie infernale dans *L'Epreuve d'orchestre*. La confusion infernale, la période de chute, régression, confusion et mort, précède et ouvre ainsi le passage le moment calme où le sujet sera l'art et la renaissance.

L'Epreuve d'orchestre représente une expansion détaillée de la régression au chaos. L'enceinte de l'oratoire est illuminée avec des bougies et des torches, les murs sont couverts avec des graffitis de blâme, les portraits de l'autorité musicale sont descendus par terre, les ombres déformées des gens qui dansent dans la salle se projettent sur les murs (tête en bas), l'harmonie musicale est remplacée par le rythme effréné du tam-tam, de la samba ou par du bruit tout court, l'excès sexuel ou la violence des mots et des coups créent l'atmosphère de la communauté humaine orchestrale. Après le tremblementproduit par une énorme boule en acier noire qui fait s'écrouler un pan de mur suit l'instant d'accalmie propice aux futurs accords de la musique classique. (799)



799

799b

la descente et l'inversion

(767, 46, 54)



970

Avec chaque film Fellini reprend les cordonnées de l'espace infernal. Dans *Roma* il s'agit du souterrain du métro, le bordel populaire et le périphérique de la ville ("l'anneau de Saturne").


419

Dans *La Cité des femmes* la **descente infernale** prend l'aspect de la "**chute**" du protagoniste en bas des escaliers de l'hôtel Mira-Mare jusqu'à la salle des chaudières de l'immeuble suivi de sa descente, cette fois à l'intérieur de la maison de Cazzone, d'un toboggan vers le jugement féminin. L'imagerie infernale, dans *8 1/2*, se manifeste dans les séquences des bains (les processions des hommes emmaillotés par des draps blancs qui descendent vers les sources des bains publiques) [(14)] et dans les rencontres oniriques de Guido avec ses parents défunts.


767

767b

Dans *Casanova* l'épisode de l'errance du protagoniste à cause d'un rendez-vous manqué dans l'hôtel Mosen-Tristen est décrit sous les traits de l'enfer. L'image de l'hôtel est agencée par l'actualisation de quelques sous-ensembles significatifs : les **chaudières** qui fonctionnent à plein régime (les **flammes** et les **ombres** des hommes qui entretiennent le brasier), les **animaux** des écuries (le **cheval** psychopompe)


54

et le **festin** transformé en **orgie** de la troupe des comédiens.



46

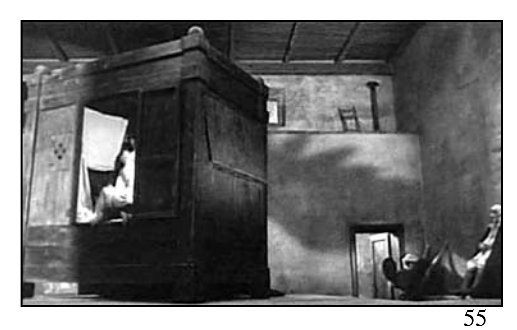
1206



1299

Faut-il remarquer que la scène de l'orgie reprend d'autres films les images des ombres projetées sur le mur la tête en bas - le topos du **monde à l'envers** - , [(15)] de la **femme nue agrippée au mur** (*Satyri-*

con) et du tremblement d'un lit qui occupe trois quarts de l'image. Selon le rythme déjà établi (*Satyricon ; L'Epreuve d'orchestre*) après le climax du chaos orgiastique suit l'instant créatif. L'image de l'orgie devient l'image du spectacle fastueux de **l'opéra**. La descente aux enfers devient **représentation théâtrale** - au fait il s'agit de la représentation de *Orphée et Eurydice* au théâtre de Dresde. (Il s'agit toujours d'un clin d'oeil vers le topos de la descente aux enfers conçu en régime grotesque). (55, 28)



55



55a

La mise en proche contact (par la coupure de montage) des deux images de **la femme qui crie** (une fois dans l'acte corporel-matériel de l'accouplement et une fois dans le spectacle) induit une fonction d'équivalence entre les deux systèmes descriptifs : /faire l'amour/ et /spectacle d'opéra/ (ou, si on préfère schématiser - donc abstraire encore un degré - entre /l'amour corporel/ et /l'harmonie musicale/, entre le régime grotesque et le régime "art"). On décèle ici une autre figure felliniene qui consiste dans la mise en équivalence entre ces deux systèmes descriptifs par la reprise d'un élément commun.



28

la salle des chaudières

Dans *E la nave va* la **salle des chaudières** du navire représente l'endroit infernal tant sur le plan topographique que sur le plan imagier. Ici aussi on retrouve la figure de la rencontre des valeurs opposés (haut /vs/ bas ; corporel-matériel / vs/ "spirituel") suivie par leur contamination ; ce qui permet le renversement final. Les ouvriers d'en "bas" demandent aux artistes - situées en haut, sur une sorte de balcon - leur chanter une aire d'opéra. Après la grotesque intervention du ténor Fuciletto, la soprane, Ildebranda, - incitée par un accès d'amour propre vexé - offrira à l'uadience l'aire désirée. Comme emportée par le souffle de la voix de la femme la masse des corps des ouvriers suit en choeur, comme une vague chorégraphique, l'élancement du son et se met sur la plante des pieds. Ici on indique que c'est la légèreté de la **voix** - du son - qui sert de liant, à travers les contingences de la situation, entre les gens, le peuple anonyme. (582, 463)



582


463

Le même mécanisme se manifeste dans la séquence finale du film où **l'enfer** et de la **guerre** navale s'avèrent être les espaces de la création (un pont factice) ; un produit issu au point d'intersection de l'espace infernal de la fiction du **navire** et de l'espace édénique de la fiction du radeau de sauvetage. Le décor de la guerre sert d'endroit de gestation pour l'illusion de l'espoir. L'enfer de Carnaval aboutit à son climax afin de se transformer dans son opposé et devenir un **discours artistique** ou sur l'art. Le modèle d'autorité reste *La divine comédie*. Notons toutefois que le modèle commun d'où cette dynamique est issue appartient à la conception du destin comme manifestation grotesque de la "Roue de la Fortune" ; mécanisme cosmique qui règle et maîtrise la motion alternative de l'insuccès et du succès, de la chute et de la montée, de la baisse dégradante et de l'ascension résurectionnelle. Ce mouvement de régression vers le monde infernal et d'élévation vers un espace de l'harmonie règle la circulation des souffles (Gaignebet) et la structure de la période festiv-carnavalesque.

des variantes

D'autres espaces peuvent être identifiés comme théâtres de l'enfer.

Par exemple on peut noter la phase **finale du festin de Trimalchio** ou le **labyrinthe** où, dans un cérémonial lié au culte du dieu du rire, Encolpio doit affronter le masque du Minotaure (*Satyricon*) ; la **nuit chaotique** ou les fascistes tirent à coups de pistoles sur la coupole de l'église d'où un patéphone sonne l'Internationale, la séquence du **rassemblement de la population** de la ville autour du **brasier** où doit être brûlé le pantin de l'hiver ou pendant l'épisode de la **rencontre nocturne** entre le protagoniste et la débitante de tabac (*Amarcord*) ; la séquence de *Ginger et Fred* où les protagonistes s'approchent dans un **couloir étroit** vers **l'arène** de cirque de l'émission télévisée, leur **interrogatoire** préalable et le moment de la confrontation avec la foule des spectateurs (structure reprise dela séquence du jugement féminin de Snaporaz dans *La Cité des femmes*). (419, 725)


971

972


725


1375

Tous ces contextes rassemblent les éléments de l'enfer qui servent pour la mise en scène d'une farce joué au protagoniste. Dans *Amarcord* la victime de la farce (qui d'ailleurs sera victime suite à une bastonnade) est le père de Tita. La même victime prend la figure de Snaporaz (*La Cité des femmes*) qui se retrouve devant un jugement de Carnaval dans une scène similaire à celui *d'Amarcord*. La rencontre d'Encolpio et du masque du Minotaure est désignée dans le film comme une farce rituelle dédiée au dieu du Rire [16].

l'escalier

Structuré sur un axe vertical, l'univers de Fellini est traversé par un mouvement descendant qui se déplace vers l'intérieur. On pourrait se représenter comme spirale le mouvement du protagoniste dans les alvéoles de cet espace ordonné en ruches emboîtées. Le signe préférentiel de la descente est **l'escalier**, élément figuratif que Fellini dissémine dans le décor mainte fois comme composition graphique ou comme détail diégétique d'architecture. Les occurrences de l'escalier représentent une constante, une sorte de présence qui traverse sans répit ses films - à partir de l'échelle adossé d'une manière négligente à un mur quelconque jusqu'aux somptueux escaliers de Venise [17]. (56, 262)

et : **l'échelle**


973

974


1387



56

Pour exemplifier la présence de la descente on peut retracer le parcours de Snaporaz dans *La Cité des femmes*. Le héros descend du train, s'enfuie dans une forêt, pénètre dans l'hôtel et ensuite dans plusieurs chambres de spectacle, redescend avec l'ascenseur dans la salle de gymnastique, dégringole en bas des escaliers dans la salle des chaudières et repart à l'horizontale pour échouer de nuit de nouveau dans la **forêt** [18]) . Une fois abrité dans la maison de Cazzone où il doit parcourir l'étroit couloir-musée des conquêtes du maître de la maison, il se baisse sous le lit nuptial et ensuite il glisse sur un toboggan

d'où il chute dans une cage qui va le mener vers l'interrogatoire féminin, afin de se retrouver de nouveau dans le couloir pour arriver enfin au moment de l'ascension en escalier et en ballon.



262



60



12

Toutefois la cinématique sur **l'axe vertical** désigne aussi la régression de l'ego vers l'espace intérieur. On a fait des commentaires souvent) sur le fait que la succession des films de Fellini marque le repli graduel de l'extérieur naturel vers l'intérieur de l'artifice du studio. Il faut néanmoins remarquer que le **passage naturel-artificiel** est une figure présente de longue date dans les films de Fellini et que, par conséquent, elle n'est pas une invention tardive dans l'oeuvre du cinéaste italien (par exemple dans *Le Cheik blanc* ou l'image se fige dans des postures de photo-*Roman*). D'autre part il s'agit d'une figure ponctuelle (ayant une manifestation au niveau des unités textuelles de la séquence) qui se manifeste aussi au niveau du texte global de l'oeuvre felliniene soit par la prédominance statistique des scènes en studio soit par l'emphase particulière accordée aux épisodes réalisées dans ce type de décor. Le **studio** n'est pas utilisé d'une manière innocente, car ses occurrences sont explicitement indiquées, aucunement occultées, c'est-à-dire que l'espace du studio est désigné comme tel par le film. Disons plutôt que dans les films de date récente le désignatum des prédicats (l'unité expressive, textuelle, du film) est l'espace gestatif du studio. On note ainsi la reprise de la même figure à des différents niveaux textuels (détail diégétique, plan, séquence, film, ensemble de films) lui aussi un procédé utilisé de préférence par le carnavalesque fellinien.

(60, 12, 59, 224)
(514, 81)



59



224



514a



514b

81

la matrice infernale

L'espace infernal est perçu comme identique à l'espace matriciel. La **matrice-enfer** est représentée dans diverses hypostases : elle est la **grotte**, le **souterrain du métro** où grouille la foule anonyme des ouvriers (*Roma*) ; elle est la **ville souterraine** (*Satyricon*) ; l'enceinte des **chaudières** de l'hôtel (*La Cité des femmes*) ; la **salle des machines** et les alvéoles du navire - la **salle de gymnastique**, le **restaurant**, le **bar** - (*E la nave va*) ; **l'intérieur du château** (*La dolce vita*); **l'intérieur des studios de la télévision** (*Ginger et Fred*) ; le **labyrinthe** (*Satyricon*) ; les **bains publics** (*8 1/2*) ; **l'arène** du cirque (*Les Clowns*) ; le **théâtre** (*I vitelloni*) ; la **salle d'orchestre**, un ancien oratoire (*L'Epreuve d'orchestre*) ; les plateaux des **studios cinématographiques** de Cinecitta (*L'Interview*) et en fin de compte le **film** lui-même est une manière de concevoir l'espace infernal, une descente aux enfers, dans le chaos nécessaire pour la création future (*8 1/2 ; L'Interview*). (618, 695, 422)



618

695

Cet espace se manifeste parfois comme celui de la gestation artistique, les studios de Cinecitta. Conformément à la perspective grotesque le *locus* de la genèse coïncide avec l'endroit de la mort et de la dévoration ; le bas corporel coïncide avec le bas cosmique [19] . Cet espace **matrice-enfer**, comme dans le modèle grotesque rabelaisien - le ventre de Gargantua -, est représenté sous les traits d'une énorme enceinte qui contient un univers entier. Il ne s'agit pas de l'espace de la claustrophobie solitaire de Jonas, mais à l'opposé de tout cela, d'un ensemble qui acquiert des proportions hyperboliques et surtout s'ouvre vers un autre espace. C'est un espace peuplé, où grouillent et fourmillent les gens car en fin de compte la matrice-enfer est la place publique.


422

Tout espace englobé est à son tour un espace englobant. Le schéma de l'univers fellinien reprend une figure souvent utilisée dans la fiction postmoderne : "l'enchaînement régressif des fictions l'une dans l'autre" (*Contemporary littérature*: 343). La même structure régit l'articulation desespaces diégétiques, mais aussi l'enchaînement des représentations (film dans le film ; l'image photographique, plastique ou théâtrale dans le film). L'ordre des simulacres (*Casanova*) ou des fictions (*E la nave va*) respecte le schéma des insertions successives.

D'une façon paradoxale l'espace final enfoui au plus profond dans la suite topologique des invaginations continues s'ouvre et est identique avec le premier, celui qui contient tous les autres [20] . Le texte devient autoreflexif. L'enfer intérieur devient l'espace ouvert de la place publique. Les simulacres sont contaminés par des traits communs. Entre Cassanova (marionnette du film) et l'automate féminin (marionnette dans la diégèse du film) il n'y a qu'une différence de statut fictionnel. Dans *E la nave va*, comme on l'a déjà vu, l'univers du canot final [21] contient l'univers qui fabrique la texture du film lui-même. L'élément contenu d'une manière récursive devient l'élément définitoire de l'ensemble qui contient : l'ensemble de tous les ensembles qui peut être aussi membre de cet ensemble : une fiction" (Thiher, 1988) [22].

les indices de l'enfer

Avec chaque film les signes de l'enfer se combinent d'une manière toujours nouvelle. Ils peuvent apparaître dans l'espace proprement désigné comme infernal ou dans des contextes différents. Il s'agit de sous ensembles du système descriptif infernal qui imposent un profil d'emprunt à l'image dans laquelle ils s'insèrent [23] . Leur présence fait que l'ensemble du système descriptif dans lequel ils "font surface" devient un descripteur de l'/enfer/.

les projections des ombres

Un des fréquents indices infernaux est la **flamme** associée aux **ombres** projetées sur les murs de l'enceinte.


975


976



977

Pour marquer l'intervention du système descriptif infernal le cadre est souvent orienté sur l'image de l'ombre surdimensionnée, qui déforme d'une facon caricaturale l'objet source. Dans *Roma*, par exemple, l'image suit le trajet nocturne des motards à travers la ville. A l'image défilent les

ombres et les lumières qui bougent sur les bâtiments de la ville. Des ombres déformées des statues s'animent sur les murs. La ville de Rome, ses édifices et ses statues sont investies avec un "faux" mouvement, une étrange dynamique qui nous renvoie à l'inquiétante mobilité de l'inanimé. La séquence identifie la /ville/ avec la statue animée, avec l'image ambivalente de l'automate. Rome devient synonyme à la /femme idéale/ (la poupée-ballon gigantesque de *La Cité des femmes* ou Anita Eckberg de *Les Tentations du docteur Antoine*) ou la femme-automate de *Casanova*. Le rappel est, comme on le disait plus haut, à l'amalgame issu du mélange de la femme avec la statue du Commandeur du mythe de Don Juan. La déformation de l'image de la statue, telle qu'on l'a décrit ici reste une variante d'analyse de cette sequence. On peut, et cela l'image à l'écran le fait, mettre en profil les ombres. L'analogie avec les ombres dessinées par la foule réunie autour du feu du Carnaval et les ombres projettées sur un voile ou sur l'écran deveint, en ce cas frappante. Ce spectacle infernal est l'instanciation primaire et située en régime naturel du dispositif cinématographique. Autrement dit le passage par l'enfer permet l'actualisation de l'artefact artistique.

(405)



405



405b

La perspective du protagoniste envers la ville est en étroite dépendance de la relation érotique caractéristique au passage grotesque à travers la mort vers la résurrection future.

Dans *Roma* l'épisode du chantier du métro est anticipée par une scène significative. Après la fin du festin qui à lieu dans la rue prés de la maison Paletta la lumière crépitante des chalumeaux des ouvriers du tramway *Romain* projettent les **ombres** - à la Chirico [(24)] - défigurées, allongées des **chiens** sur les murs. Leur aboiement sinistre ne fait que confirmer le rôle pour le moins inquiétant de ces animaux. Le rôle thanatique du chien n'est pas dépourvu de signification dans le contexte. Ainsi on découvre que *Roma* répète à plusieurs endroits la figure de la lumière spectrale et des ombres infernales créant ainsi une cohérence symbolique dans la description de la ville. Dans la première occurrence des ombres, elles sont associées au travail anonyme dans la rue, aux chiens thanatiques et, à la fin de la séquence, avec la figure d'une prostituée géante qui attend dans la nuit. Dans la deuxième occurrence les ombres sont associées au souterrains et au travail infernal et dans la dernière aux motocyclettes et à la pierre animée. Sur la description de la /ville/ de Rome est cartographié d'une façon disséminée le système descriptif de l'/enfer/.

Les **ombres** gigantesques de *L'Epreuve d'orchestre* indiquent l'irruption du moment infernal. Les ombres menaçantes ayant le contour de la **femme** ou de **l'insecte** géante (probablement une mante religieuse) préfigurent la rencontre avec la femme idéale (*La Cité des femmes*). Dans *L'Epreuve d'orchestre* et dans *Casanova* l'ombre est renversée et active le topos du "monde à l'envers" .

(810, 818)



810


818


978

L'ombre de la femme devient l'indice d'une grotesque rencontre érotique (*Casanova ; Amarcord ; La voce della luna*). L'homme devient à cet instant un petit homme (un *manneken*) face à une infernale et insatiable machine érotique. Il s'agit d'une farce érotique et d'un combat typiquement Carnavalesque entre homme et femme. On est en présence de l'enfer quotidien du ménage. (154)


154

L'ombre projetée devient parfois une forme primaire situé à la limite incerte tracé entre le naturel et l'artifice du spectaculaire. Il s'agit d'une manifestation originaire et thanatique du / spectaculaire/ [25]. L'apparition de l'ombre indique la manifestation du **double** ou de l'ombre thanatique (i.e. le passage de l'âme dans un au-delà) et le travail resurréctionnel produit par le spectaculaire (tel qu'on l'a vu se manifester dans le cas des masques et de la marionnette). La disparition des clowns de l'arène est suivie par la persistance de l'image des ombres de leur corps sous le cercle de lumière projetté au centre de l'espace de jeu (le set) (*Les Clowns; L'Interview*). (768)


768

On retrouve un intertexte littéral du "jeu des ombres" dans *Roma*. Il s'agit d'une une manifestation épisodique de cet acte spectaculaire dans le quotidien; ou, en d'autres termes, selon un mode naturel - réaliste. Pour un instant, pendant que retentissent les sirènes annonçant le bombardement de la ville, un homme disparaît en courant dans un couloir situé sous l'arche d'un pont. On voit à l'image, sous forme **d'ombres chinoises**, comme trace d'une réalité déjà spectrale, la rencontre de celui-ci avec une femme. Il s'agit d'une reunion du couple. On repère ici la présence - inscrite dans l'espace naturel de la banalité quotidienne - du croisement du système descriptif de la /mort/ (la

transformation d'image profile d'une façon métaphorique la mort possible du personnage sous le bombes) et du système descriptif de la /représentation du corps/ (la transformation spectaculaire d'un objet en ombre chinoise comme les ombres des animaux projetés sur le murs, le mimétisme figuratif primaire du contour des objets et des animaux que l'enfant fait le soir à lumière de la bougie, sont des variantes du spectaculaire "naturel"). Un autre spectaculaire naturel primaire serait le profil en ombre chinoise d'une femme située derrière un **voile** (*La voce della luna ; 8 1/2*).



434

La lumière spectrale est associée par Fellini avec le travail des **ouvriers anonymes,** situées au fondement de l'échelle sociale hiérarchique : les ouvriers du tramway ou du métro (*Roma*) ; des chaudières de l'hôtel, de l'auberge ou du navire (*La Cité des femmes ; Casanova ; E la nave va*) ou bien avec la cuisine du festin de Trimalchio ou du restaurant dunavire. Les ouvriers anonymes travaillent dans l'espace du feu infernal et font fonctionner la "machine du monde".

la licence érotique

L'enfer est l'endroit de la **licence érotique**. L'excès érotique qui s'épanouit sans restreinte au niveau de tous les occupants de l'auberge est l'élément central de l'épisode de l'hôtel Mosen-tristen (*Casanova*). La même promiscuité effrénée, hyperbolique se retrouve dans l'épisode du lupanar de *Satyricon*. La débauche prend la forme du **bordel** populaire, lieu d'une chaotique foire, du blâme, des injuries, des signes et des appels violents, du foisonnement mécanique et brutal de la foule (*Roma ; La Cité des femmes*). Lieu de destruction, l'enfer est aussi l'endroit ou le feu devient créatif et fertile. Enotea, la sorcière de *Satyricon* offre son feu vaginal aux gens et ensuite, prés du feu de la grotte-âtre, elle va redonner la vigueur perdue à Encolpio. (817, 57)



Ainsi la figure de la **femme géante**, de la déesse-mère se retrouve dans l'espace infernal sous le signe du feu et des ombres : *Roma ; Satyricon* ou *Amarcord.* La rencontre se fait sous la forme du **combat** : le combat avec Mouna (*Casanova*) avec la "femme idéale" (*La Cité des femmes*) ou prés de **l'eau** : la première rencontre et le bain de Mouna (*Casanova*). (406)

◆

le bestiaire infernal : le cheval

(7



7

L'espace infernal est peuplé par une multitude d'animaux qui, selon la symbolique traditionnelle, peuvent être rattachés à la description de la circulation des âmes. On a noté la présence du **chien** dans *Roma*. Dans le même film on retrouve l'image du **cheval**, un élément symbolique ambivalent.Le cheval est souvent associé aux ténèbres du monde chthonien à travers l'image de ses chevauchés qui le font surgir soit des entrailles de la terre ou soit des abysses marins. "Fils de la nuit et du mystère" le cheval archétipal est porteur de la mort et de la vie. Il est associé aux valeurs du feu et de l'eau, éléments ambivalents, également destructifs et créatifs, nourrissants [26] . Le cheval représente

"le symbole du psychique inconscient ou du psychisme nonhumain, archétype proche de celui de la Mère, mémoire du monde ou du temps, lié aux grandes orologes naturelles ou à l'impétuosité

du désir. Ambivalent il est aussi chthonien, nocturne, et uranien, solaire ; des fois maléfique, dés fois bénéfique ; dés fois déchaîné, dés fois aide docile ; dés fois en course aveugle, dés fois clairvoyant, psychopompe, il fait la connexion entre les niveaux cosmiques et est le guide nécessaire du voyage à travers le monde souterrain, infernal/ (Chevalier & Gheerbrant 1982 : ch. le cheval)



414



240



1296

Il apparaît sous sa forme chthonienne dans *Satyricon*, pendant le moment de chaos produit par le tremblement qui renverse les entrailles de la terre.



1297

Sur le fond d'une fête de *La dolce vita* il reste le témoin muet sous sa forme de statue : une tête géante qui sort à moitié de la terre (image refrain à celle de la tête de Vénus à moitié surgie de l'eau). Sa signification, ambivalente, garde sa fonction apotropaique et fertilisante : qu'on se rappelle que la tête du cheval sacrifié était gardé pendant un an cloué à la porte de la ville de Rome (Chevalier & Gherbrant 1982 : 188). Sous son aspect ouranien il prend la forme du cheval blanc qui erre parmi les voitures qui sont agglomérées sur "l'anneau de Saturne" (*Roma*). Le cheval noir, docile, mais aussi inquiétant, réapparaît dans une courte séquence de *La dolce vita* prés d'une femme qui fait, en ville, des photos publicitaires. Il s'insère d'une manière discrète dans La strada en passant comme "un ange" prés de Gelsomina qui attend au bord de la route Zampano. Le cheval noir des visions de Juliette (*Juliette des esprits*) revient, en contexte infernal, àl'occasion de l'interrogatoire de Snaporaz (*La Cité des femmes* - et ensuite dans l'épisode lubrique de l'hôtel Mosen-tristen (*Casanova*). Funèbre, il portera le corbillard qui apporte les cendres de la diva d'opéra (*E la nave va*) où est attelé à un portrait géant et lancé en pleine course dans le labyrinthe de la ville souterraine (*Satyricon*) (27) . Le cheval noir reste un élément symbolique ambivalent ; il peut signifier l'impétuosité du désir et peut aussi prendre une acception bénéfique dans la tradition populaire : les chevaux noirs attelés à la carrosse des jeunes mariés. Dans *L'Interview* l'occurrence du cheval comme attelage de la voiture des jeunes mariés est marquée par ses valeurs de bon augure et de symbole de la vitalité et de la force fécondante (comme Demeter, la déesse de la fertilité qui est souvent représentée avec une tête de cheval). (414, 240)

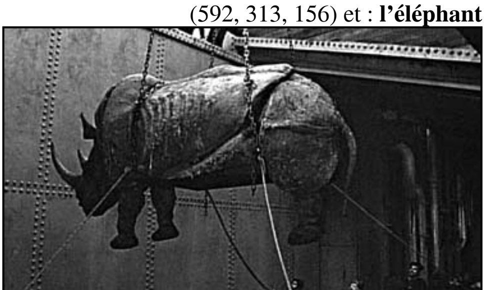
◆ ◆

Ainsi le cheval, symbole ambivalent, reprend les valeurs de l'enfer telles qu'elles sont inscrites dans la tradition carnavalesque - représentant des forces obscures, mais aussi un adjuvant essentiel de l'ascension et de la régénération (il est associé aux couples mêre-terre ; la lune-l'eau ; la sexualité-la fertilité ; la végétation-le renouvellement).

Le symbolisme ambivalent (vie-mort ; mort-resurréction ; destruction-reconstruction) ne

se manifeste pas uniquement dans l'image du cheval, mais converge aussi vers d'autres variantes du bestiaire fellinien. Le cheval, en fonction de ses multiples acceptions symboliques, peut être considéré comme l'invariant ; le cas typique de ce bestiaire.

On a vu la présence du **chien** (*Roma*) et de **l'insecte géante** (*La Cité des femmes*). A l'aube les convives découvrent sur le bord de la mer le corps d'un monstre marin échoué sur la plage : une énorme **raie** (*La dolce vita*) [(28)] . Ce monstre prend la forme d'un **poisson** géant que les navigateurs portent dans les airs (*Satyricon*) [(29)] . L'animal des profondeurs est de nouveau porté dans les airs: le **rhinocéros** de *E la nave va* Des profondeurs marines surgissent les **éléphants** (*L'Interview*;*Satyricon*) : une possible actualisation du symbolisme de la quête (qui motiverait l'interprétation selon laquelle les films de Fellini reprennent des scénarios initiatiques) [(30)]. (592, 313, 156) et : **l'éléphant**



592



313



1372



1382

156

Parfois l'animal symbolique prend la forme du **taureau blanc** (*Amarcord*) ou **noir** (*Satyricon ; La Cité des femmes*): une bête ayant un symbolisme ambivalent liée aux rituels de la fertilité et qui est souvent associé aux contextes de la force créative, du déchaînement violent (le "taureau blanc" est la forme que prend Zeus au moment de la séduction d'Europa) ; animal consacré au culte de Poséidon, le dieu des océans et des orages, et de Dionysos, le dieu de la virilité féconde. Son ambivalence alterne entre "la puissance biologique du taureau et surtout l'ascension, sous sa forme la plus haute, à la vie spirituelle et l'immortalité" et l'aspect funèbre, car le taureau est un animal "uranien et chthonien" (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 741-2, chapitre le taureau) [(31)]. (141)



141

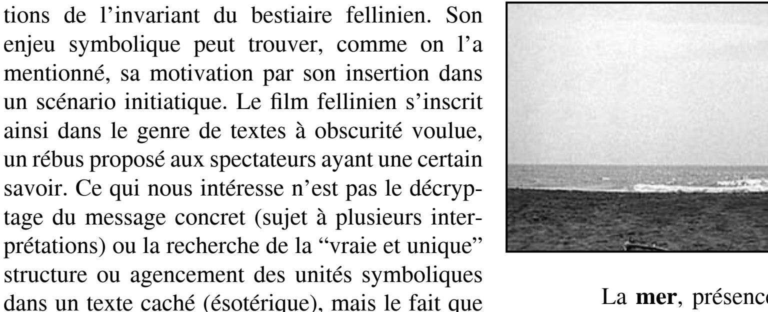
Reprenons pour un instant les acceptions de l'invariant du bestiaire fellinien. Son enjeu symbolique peut trouver, comme on l'a mentionné, sa motivation par son insertion dans un scénario initiatique. Le film fellinien s'inscrit ainsi dans le genre de textes à obscurité voulue, un rébus proposé aux spectateurs ayant une certain savoir. Ce qui nous intéresse n'est pas le décryptage du message concret (sujet à plusieurs interprétations) ou la recherche de la "vraie et unique" structure ou agencement des unités symboliques dans un texte caché (ésotérique), mais le fait que le spectateur retrouve à plusieurs endroits du texte fellinien les indices de ce type de lecture. Autrement parlant le texte fellinien s'inscrit dans la catégorie des textes allégoriques usant d'un lexique symbolique déjà codifié. Le fait que le spectateur peut ne pas connaître la signification symbolique des éléments donnés a peu d'importance du fait qu'il peut reconnaître la présence de l'allégorie. Certes il s'agit d'une allégorie impossible dans la mesure ou elle est cité et non utilisée.

l'espace complémentaire : la mer

On a vu que **l'espace intérieur** prend des formes motivées par des différents systèmes descriptifs comme le /cirque/, la /ville/ (**l'hôtel**, la **maison**, la **baraque foraine**), le /corps/ (la **matrice**) ou le /cosmos/ (la **grotte** ou **l'enfer** lui-même). D'une manière corrélative l'espace extérieur se revèle à travers la grille des métaphores de l'ascension ou de la fertilité. L'ouverture devient **l'élévation** (le début de *8 1/2*) ou la métaphore de la construction-raquette spatiale (la fin de *8 1/2*) ; l'ascension en avion (*Juliette des esprits*) ou en ballon (*La Cité des femmes*) ; le voyage (*Amarcord; E la nave va; La Cité des femmes; Ginger et Fred*) ou la mer. (540, 138)



540



138

La **mer**, présence permanente dans les films analysés, à l'exception de *Roma*, représente un autre invariant symbolique ambivalent. En fonction du contexte l'eau de la mer est perçue soit comme eau souterraine soit comme étendue illimitée.



979b



980

La mer, “les eaux en mouvement symbolisent un état transitoire entre le possible encore informel et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision qui peut mener vers le bien ou le mal. D'ici provient le fait que la mer est en même temps l'image de la vie et de la mort” (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 501, ch. la mer). La mer est l'équivalent cosmique de la féminité. Espionnée, admirée en cachette, elle attire la curiosité de l'enfant (la séquence anamnésique de l'enfance de *La Cité des femmes*). Elle attire l'intérêt par ses formes parfaites - la circularité du ballon, la ligne de l'eau à l'horizon, le costume de la femme et le contour de son corps - ou par la séduction de la danse (la séquence de *8 1/2* quand les enfants payent Sarraghina pour qu'elle danse la rumba). Le visage féminin de la nymphomane, du désir déchaîné, archaïque et impulsive(Volpina *d'Amarcord*) ou le visage de l'innocence obscure, l'ineffable de la purité diablotine (la jeune Paola de *La dolce vita*) sont mis en correspondance avec la mer. Les enfants côtoient la plage (*Juliette des esprits*) de la mer d'où surgissent les monstres des profondeurs - “image du subconscient, lui-même source des courants, qui peuvent être mortels ou revigorants” (Chevalier & Gheerbarant 1982 : 501, ch. la mer) - : la raie (*La dolce vita*), la baleine (*Casanova*), le poisson géant (*Satyricon*), les éléphants (*L'Interview*) ou le rhinocéros (*E la nave va*). Sur la surface de la mer vogue le navire vers la berge utopique d'un pays exotique (variante de l'âge d'or ou du pays de cocagne) à travers l'agonie de la guerre (*Amarcord; E la nave va; Satyricon*). (67)


67

La mer, comme l'eau de la fontaine, des canaux de Venise ou le corps de la femme, se glace d'une manière artificielle ; elle se “plastifie” (*Amarcord; E la nave va; Casanova*). Elle s'éteint dans sa manifestation naturelle, mais renaît comme existence issue d'un travail de création - elle devient *opus*. La feuille de plastique mouvant se situe à l'intersection du linceul (de lit) - variante matricielle - et du suaire.

L'eau souterraine couvre le visage de la Déesse-Mêre situé au fond de la fontaine ou entoure le socle de son statue (*Roma*) **(32)** . Elle devient source thermale - un *pharmakon* - dans *8 1/2*. Dans *Casanova* elle est l'eau nourrissante de la ville, mais également l'eau où Casanova veut se noyer. A la fin du film l'eau devient **glace** : une image à référence dantesque **(33)** . Les mêmes eaux deviennent eaux souterraines dans *Satyricon*.

la fontaine di Trevi

Dans *Satyricon* l'eau de la fontaine qui se trouve à l'intérieur de la maison (rappel à la fontaine qui se trouve dans la maison de Cazzone de *La Cité des femmes*) **(34)** est un miroir où se renverse le haut et le bas en tant que réflexion du ciel nocturne. La même figure se répète dans la séquence de la caverne de l'hermaphrodite qui, afin d'exercer son action bénéfique, a besoin de cette proximité. Au fait les contextes felliniens proposent ici aussi une typologie des fontaines selon ses voisinages contextuels: **fontaine enfouie** dans l'espace clos de la maison (*Satyricon; La Cité des femmes*) ou de la terre (*Roma*) dans laquelle on voit la réflexion du ciel (la confusion des repaires cosmiques), contiguë à la présence de la statue (féminine) (*Roma; La Cité des femmes*) au dessous ou en dessus de la surface de l'eau (*Casanova; Roma; Satyricon*); *fontaine en plein air* (*Amarcord; Roma; La dolce vita*) situé en contexte féminin et qui aboutit au figement du mouvement. La fontaine devient une ambivalente source d'identification du féminin gestatif. (218, 372, 238)

et : **la fontaine**



218



372

La *congélatio* finale de *Casanova* n'est pas fortuite, car elle répète l'image de la fontaine immobilisé de *La dolce vita* et de la fontaine hivernale *d'Amarcord* sur laquelle atterrit le paon du comte de Loviganno. (52, 158)



52



158

On ignore souvent dans la célèbre séquence de la **fontaine de Trevi** non seulement le passage de la mobilité au figement (annonciation du figement final de *Casanova*), mais aussi le caractère ambivalent de cette fontaine.



238

A l'analyse de l'image on découvre l'association de quelques éléments que les habituelles interprétations, souvent trop pressés, éludent. La séquence peut être lue sur le mode symbolique - comme agencement particulier d'une série d'autres unités symboliques - ou sur le mode de la citation des éléments de l'imaginaire fellinien, car la plupart de ce éléments trouvent leur correspondance dans d'autres films. Outre la rencontre entre les protagonistes : Marcelo (sur terre) et Sylvia (entourée de l'eau) [(35),] on retrouve dans cette séquence : la **fontaine**, la **mobilité** baroque **de l'eau**, **les statues des chevaux** infernaux,mais aussi - situées au premier plan de l'image, donc dans une position qui apparemment devrait "sauter aux yeux" - une sorte de **borne** (phallique) et une **bicyclette** [(36)] . Cette borne apparaît également dans *Amarcord* au moment de l'enterrement de la mère de Tita comme contrepoint au sérieux du cérémonial funèbre - comme insertion grotesque d'un symbolisme autre. Sa présence nous rappelle la figure de la rencontre entre l'horizontalité de la **mer** féminine et de la verticalité de la **tour** (*Amarcord; La Cité des femmes*).



281



489

A cet égard elle représente une instanciation du contact sexuel cosmique. Dans les séquences qu'on a analysé auparavant on remarquait l'intrusion de la **motocyclette** comme métaphore du désir - tension mouvante décrite en termes du système du cirque. Les éléments cités se retrouvent dans la séquence de la fontaine : la motocyclette devient bicyclette abandonnée (jouet mobile et un peu enfantin) et fait contraste entre le féminin de la fontaine et l'érectilité de la borne. La fontaine - comme unité symbolique complexe - est perçue comme un symbole totalisant manifestant la polarité des principes sexuels, l'androgynité cosmique, et leur confrontation (par antropomorphisation au niveau des personnages) [(37)].
(239, 149)





239



149

D'autres **couples** se forment dans cette séquence. La mobilité de l'eau se transforme dans l'immobilité de la statue et de la glace. L'eau vivante s'identifie à une sorte de *rigor mortis*; elle est un symbole ambivalent de vie et de mort (Chevalier & Gheerbrant 1982 : 305; ch.l'eau). La fontaine de Bernini est perçue comme citation baroque de la mouvance des apparences (car elle cache un immobilisme sous-jacent) et, d'autre part, elle est une fontaine paradigme de l'art baroque (un *exemplum* classique de cet style et de sa poétique). **La fontaine de Trevi** est une reprise de la rhétorique de l'artifice - qui va ouvrir la voie pour le système descriptif de la /représentation/.

On ignore souvent que la figure de la **fontaine de Trevi** n'est pas complète si on prend en compte uniquement la présence de *La dolce vita*. On peut se souvenir qu'elle a une double occurrence. Elle est une image actuelle, "vivante" en quelque sorte, mais elle se manifeste aussi sous l'emprise de la distance de l'artifice ; elle est soit image figée (dans *La dolce vita*) ou image reprise, citée dans le spectacle cinématographique, afin de souligner d'une manière explicite ce qui était implicite dans la première occurrence (*L'Interview*). La fontaine de Trevi est en quelque sorte, a un autre niveau, son propre simulacre [(38)].

le paon

Prés d'une fontaine semblable, en plein hiver, comme pour annoncer l'arrivée du printemps, dans *Amarcord*, un **paon** (symbole baroque de l'ostentation (Rousset)) offre aux enfants éblouis par son apparition le spectacle exubérant de sa queue largement ouverte [(39)] . Les enfants se trouvent devant une fontaine de jouvence, de régénération, de purification, et d'immortalité, mais une immortalité figée esthétiquement. Elle est une fontaine édénique, mais aussi infernale ; d'après les traditions orphiques la fontaine est associée à l'enfer (Chevalier & Gherbrant 1982 : 365 ; ch.fontaine).

(176)


176


981


1295


195


1388

la pluie

L'eau se prolonge en écho et devient coquillage (*La Cité des femmes* - symbole matriciel - ou **pluie** diluvienne dans la séquence où la foule se rassemble pour assister à l'apparition imaginaire de la Madone à deux enfants devant le sanctuaire du Divino Amore, prés de Rome (*La dolce vita*) **(40)** . La pluie réunit le mouvement descendant du ciel vers la terre - union des contraires dans un mariage inattendu et apocalyptique, donc "révélatoire". Le fait que l'irruption du sacré se fait sous la citation "payenne" - car la pluie reproduit la légende de la séduction de Danae par Zeus métamorphosé en pluie ; histoire d'une union sexuelle cosmique (Chevalier & Gheerbarant 1982 : 611, ch. la pluie) - à l'intérieur de la parodie d'un cérémonial chrétien devenu sujet des médias ne dérange aucunement la substitution d'épiphanie. Dans *Roma* et *L'Interview* les gens surpris par les gouttes de pluie, s'abritent sous la couverture en plastique transparent d'une tente - une forme qui rappelle la figure de la tente du cirque, de la coupole du bâtiment ou de la cavité de la grotte, de la serre (*La Cité des femmes*) ou de la matrice. La mécanique sexuelle cosmique surprend ainsi les humains situés sur un palier scénique intermédiaire : entre ciel et terre. (195, 290)



290

le conduit

On parlait auparavant de l'image a haute fréquence du **couloir**, variante stylisée du **labyrinthe**. En termes abstraits (schématiques) il s'agit d'un endroit de passage qui établit la liaison entre deux états. Un autre espace s'ouvre au bout du couloir. Le film donne une prégnance particulière à ce moment de déplacement d'un état à l'autre. Le passage lui-même devient le centre d'intérêt. Le passage étroit situé entre deux hauts pans de mur apparaît dans *L'Interview* dans la séquence de l'anamnèse des événements vécus par le jeune Fellini en début de carrière à Cinecitta. Il devient le tunnel souterrain du métro (*Roma; L'Interview*) ou celui qui mène le peuple qui s'agglomère vers la salle de présentation du bordel populaire (*Roma*). Il est le corridor de l'hôtel avant-scène du spectacle (*La Cité des femmes; 8 1/2; E la nave va*), d'une agence de détectives privés (*Juliette des esprits*) ou des studios (*Ginger et Fred; L'Interview*). Dans *8 1/2* il est le tunnel ou sont rangées des voitures et qui mène à l'ouverture du spectacle, l'espace ouvert du vol, de la mer et du film.

Ce conduit n'est pas un espace vide, le protagoniste se trouve rarement seul dans cet espace. La plupart du temps il doit se frayer le passage à travers ou avec un hétérogène grouillement humain. Le couloir ressemble plutôt à un wagon de métro à l'heure de pointe (*L'Interview*). Il est la place publique où avance la procession de Carnaval. Dans un certain sens le modèle mythique du voyage initiatique (infernal), de la quête solitaire du héros est pris en dérision, car il s'avère que ce moment est interrompu par la foule du Carnaval. (735, 894)



894



735

Dans *Satyricon* le passage des protagonistes dans le lupanar réunit les petites scènes de la vie quotidienne manifestées sous le registre de la bêtise, de la folie et de l'excès érotique. Snaporaz vit un destin similaire dans les corridors de l'hôtel Mira-Mare qui est au fait une suite de scènes théâtrales. Même quand il est supposé avancer tout seul vers l'arène où il devra rencontrer la femme idéale il rencontre à mi-chemin une inconnue qui parle avec son psychanalyste à un téléphone publique (*La Cité des femmes*). Une similaire descente infernale à lieu dans *Les Clowns* où Fellini descend seul les couloirs de la télévision française afin de trouver l'originaire du clown. Mais, selon le même scénario, le Carnaval irrompt brusquement sous la forme d'une femme de ménage

qui remplit la fonction de cerbère infernal (il lui demande le nom avant de lui permettre l'accès aux archives). Comme tout enfer carnavalesque l'élément comique s'insinue, car la femme, avec une évidente mauvaise humeur, (porteuse d'un **balai** ; élément traditionnel dans les processions de Carnaval) insiste sur le fait qu'il s'appelle Belinni et non Fellini. Dans *Ginger et Fred* la foule silencieuse des artistes avance à travers un couloir étroit vers la porte qui permet l'accès à la salle de spectacles. Devant la porte on leur demande l'âge comme dans une variante d'un rituel de **jugement** dernier. Il s'agit d'une interrogation qui parodie la croyance populaire du partage entre bons et méchants - paradis et enfer - faite à la porte du royaume des morts. Dans *E la nave va* le corridor est l'espace prédilecte des rencontres : l'endroit où le journaliste essaye d'avoir les interviews des personnalités qui se trouvent à bord du navire et où se prépare l'intrigue érotique ou politique. Même la galérie-couloir de *La Cité des femmes* est peuplée des images des maîtresses de Cazzone : des dispositifs spectaculaires qui animent la machine du théâtre de l'orgasme féminin. Ainsi le labyrinthe et le couloir situés dans l'espace intérieur, matriciel, deviennent les extensions de la place publique; variantes de la rue *d'Amarcord* ou de *Roma*.



982b

le labyrinthe

La représentation graphique du **labyrinthe** apparaît dans *Satyricon*. Elle se forge d'une manière naturelle dans les corridors frayés dans la neige qui couvre la place publique *d'Amarcord* ou est le plan de construction de la maison des aristocrates qui se suicident (*Satyricon*). Dans les deux cas surgit à mi-chemin une présence féminine: Gradisca ou Enoteea. Le protagoniste se trouve dans un conduit qui en apparence le mène vers une découverte situé dans l'ordre du sérieux, mais à chaque fois une présence féminine (une inconnue) induit les paramètres d'une farce.

(526, 10)



526

10



1389

Dans *E la nave va* le labyrinthe est issu à l'intersection de plusieurs systèmes descriptifs (à manifestation verbale et visuelle). Ildebranda Cuffari essaie de connaître le secret de la cantatrice défunte. On lui répond que le secret de l'harmonie, selon les propos de Edmea Tetua, est l'image qu'elle avait d'un escargot de mer (le coquillage de mer) dont elle suivait la spirale en montant en colimaçon. Il s'agit d'une image d'un **labyrinthe en spirale** (sous le modèle de la montée et la descente du protagoniste de Carnaval). Un tel labyrinthe est issu à travers les systèmes descriptifs de

la /féminité/, de l'/harmonie musicale/ et de la /création/. **L'escalier en colimaçon** est, au fait, l'image de la poursuite d'Anita (en parodique costume de nonne) par un Marcelo essoufflé (qui perd son souffle sur le parcours) le haut de la tour de l'église Saint-Pierre de Rome (*La dolce vita*).
(472)


472

On voit dans la séquence où Tita suit Gradisca dans le labyrinthe glacé se dessiner le croisement de plusieurs systèmes descriptifs qui invoquent une image infernale (un enfer théâtral) [41].

Le **labyrinthe** apparaît dans *Satyricon* sous une forme originaire "littérale" dans la descente d'Encolpio dans l'arêne-labyrinthe afin de rencontrer le Minotaure. Il s'agit d'une illustration parodique du mythe de Persée. Comme dans la séquence du corridor de Cazzone il s'agit d'une farce qui réunit la farce érotique et la farce des simulacres spectaculaires. Dans *La Cité des femmes* les deux paradigmes se manifestaient conjointement et ici elles sont organisées en suite. Encolpio se retrouve jeté dans la labyrinthe par une porte a forme vaginale où il devra affronter le Minotaure. Le combat s'avère être un trucage. Son agresseur enlève son masque et lui confesse qu'il s'agit d'une farce. L'épisode tragique n'était qu'un cérémonial dédiée au "Dieu du rire". L'épisode associe deux motifs carnavalesques : le **combat** (régi par l'artifice du masque théâtral) et le **rire** ambivalent qui transforme le sort tragique du personnage dans une mascarade comique. La gravité du combat est, au fait, un amusement populaire [42] . La farce met en place le jeu sacrificiel du boufffon-roi détrôné et dégradé devant la foule qui s'amuse. "Le blâme est <<le miroir de la comédie>> mise en face de ce qui doit mourir d'un mort historique" (1974:219).

la cavité du navire

Un autre espace infernal est la **cavité du navire**. Dans *E la nave va* le navire associe d'une manière ambivalente le cortège funéraire et le voyage de loisir. Il sert de support descriptif métaphorique pour d'autres concepts qu'il peut instancier de telle manière. Dans *Satyricon* le navire du final du film est une métaphore du "trajet" de la vie et représente le passage vers un au-delà. Un passage effectué par le biais d'une transformation en artefact ; par l'inscription des événements enreprésentation. Dans le même film le navire du satrape Lichas de Tarenté prend la forme du ventre ou s'agglutine la masse des gens - il s'agit d'une variante du ventre de la baleine, matrice universelle où se réunit la foule foraine afin de voir le spectacle - imagier - du secret de la féminité [43] de Casanova. Cette cavité cumule les fantasmes (*Juliette des esprits*) ; le pouvoir ; la confrontation guerrière (*Satyricon*) ; le spectaculaire ou la nostalgie du voyage vers une contrée lointaine (*Amarcord ou Casanova*).
(544, 545, 53)
et : **le navire**


544

Le choix du **navire** comme modèle de l'univers n'est pas due au hasard. Sa structure architectonique sert de support pour la vision grotesque du monde conçu comme une série de paliers superposés. Organisé selon l'axe **haut / vs/ bas** la topologie du navire coïncide avec la vision hiérarchique du monde carnavalesque. Au plus bas (l'enfer) se trouvent la salle des machines (les ouvriers anonymes) et les soutes (la bête diluvienne, le rhinocéros) [44] . A un étage intermédiaire (la terre) - formé par des cellules liées par un circuit de couloirs labyrinthiques - foisonnent les intrigues et les conflits humains. A ce niveau

une place privilégié est occupé par l'ensemble cuisine-restaurant (le festin). Le pont externe du navire répète la structure de l'univers. Celui-ci est à son tour divisé entre le pont inférieur (l'asile occupé par les réfugiés serbes), un pont intermédiaire du loisir des artistes, des aristocrates et des bourgeois véléitares (le mondain) et le pont supérieur où se rassemblent les représentants du pouvoir (le capitaine du navire et la suite du duc autrichien : instances du pouvoir militaire et politique). Entre ces paliers se déplace sans trouver un endroit fixe, par des "chutes" et des "remontées", le trickster, Orlando, le journaliste-bouffon.


545



53

la procession funèbre

Image typiquement carnavalesque, la **procession funèbre** est la synthèse du corps de la foule qui d'une manière rituelle fête la mort de l'ancien et la naissance du nouveau. La figure appartient à la vision cyclique du temps carnavalesque et est structurée d'une manière ambivalente : tristesse face à une disparition inéluctable et la joie devant l'apparition du nouveau. Cette ambivalence fait que Fellini peut mettre en évidence soit un aspect soit l'autre de ce rituel. D'habitude la séquence commence par l'un d'entre les deux registres pour subir ensuite la transformation vers son contraire. *Amarcord* est un film qui suit le passage temporel des saisons : l'action commence et finit le printemps. Le début du film est la présentation d'une fête carnavalesque printanière. La plupart des éléments invariants du cérémonial s'y trouvent reproduits : les farces, la procession humaine joyeuse et leur rassemblement autour d'un boucher ou le pantin symbolisant la mort de l'hiver est brûlé sur la place des Herbes de Rimini pour le théâtre du rite de la *fogazzava*, (Fellini 1989:113) ; la farce faite au mendiant devenu pour un instant le roi de Carnaval. Le final du film continue avec le festin carnavalesque qui fête la noce (l'union) et aussi le départ de Gradisca. Cette séquence insiste sur les éléments dysphoriques qui met tant en profil le caractère triste de l'épisode. Certes il s'agit d'un repas de noces, mais il instancie également le festin funéraire : Gradisca quitte le monde.

(131, 125)


131


125

Le moment de la résurrection rituelle de Carnaval est marqué comme échec dans la représentation du spectacle de Carnaval de Venise (*Casanova*). Gradisca dans *Amarcord* tourne le dos au /monde/ et Vénus retourne son visage sous les eaux de la lagune. Le final du film, dans ce contexte, ne fait que développer le scénario du détour, du **départ** qui, cette fois, est transmis au compte

du personnage [45].

La procession funèbre, dans *E la nave va*, est conçue toujours comme suite gaie de farces qui précèdent un instant grave : l'arrivée du cortège funéraire. Mais même ce moment ne manque pas l'occasion de l'insertion du détail comique : à la demande du photographe qui avait manqué l'immortalisation du moment festif les porteurs de l'urne de la défunte s'arrêtent, **marchent à reculons** et ensuite reprennent l'action. (595)



595

A l'intérieur du film une scène de cérémonial funèbre trouve souvent sa place. Mais même celle-ci répète toujours la structure ambivalente du mélange du grave et du non-sérieux. Pendant les funérailles de la mère de Tita (*Amarcord*) un enfant répète sans interruption des blâmes et des jurons - comme s'il éloignait par le blâme dégradant le sérieux de la mort. L'élément grave de la mort trouve son complément dans l'attitude joyeuse de l'enfant. Dans certains épisodes des **croque-mort** font leur apparition comme irruption spectaculaire, comme numéro de music-hall. Dans *Roma* trois croque-mort jouent une chansonnette comique dans la séquence du théâtre Barafonda. Face à eux se trouve l'enfant qui s'amuse. Le spectacle du défilé de mode ecclésiastique de *Roma* comporte un passage du registre comique au registre grave qui culmine avec une allégorie de la mort [46] . Dans *La Cité des femmes* la procession funéraire prend la forme de la mise au feu du pantin du mariage, une jeune femme habillée en robe de mariage enchaîne : emblème "ignoble" du pouvoir masculin [47].

(411)



411

Les images de la mort sont prises en dérision sur le mode grotesque. Le rire de Carnaval prend comme cible l'événement de la mort en le substituant avec les valeurs de la vie et de la sexualité. Le prototype de cette action reste toujours l'épisode de la /matrone d'Ephêse/. Une image des souvenirs de Snaporaz (*La Cité des femmes*) cadre les fesses d'une **veuve** qui polit avec assiduité théâtrale la pierre de la tombe de son mari. Dans *Les Clowns* une veuve en habits noirs pleure le chagrin d'avoir perdu son mari et, en même temps, se regarde dans un miroir se demandant si son costume lui va bien [48].

(516, 658)


516


658

Dans *La Cité des femmes* Snaporaz découvre dans la maison de Cazzone une **galerie des portraits** des conquêtes féminines de son hôte. Il s'agit d'une parodie du désir "macho" de collectionner les victimes de sa séduction (les femmes "qu'il les a eues") où les frontières entre le point de vue des femmes et du film s'identifient. Snaporaz se trouve dans un corridor issu au croisement des systèmes descriptifs du /pouvoir/, du /musée/ et du /columbarium/.

(485)



485

La **galerie des portraits** est un topos des processions de simulacres, des images de Carnaval qui prennent en dérision les institutions du pouvoir qui s'imposent au moyen de leur propres images figées (49) . L'envoi satyrique au pouvoir ecclésiastique est renforcé par l'enseigne en latin qui est posée à l'entrée dans le *museion*; enseigne qui sanctifie son propriétaire par la dédicace au "Sante Cazzonius" **(50)**.

(467)



467

La galerie des portraits féminins combine l'aspect funèbre avec l'esthétisme du musée. La suite de portraits renvoie à d'autres occurrences de la figure (*Roma*). La construction renvoie au columbarium tel qu'il apparaît dans Roma ou dans *La voce della luna*. Snaporaz au fait en parcourant ce couloir suit le trajet de Casanova : il tend vers la réunion de l'érotisme avec l'esthétisme dans le figement situé dans un ordre hors du temps.

Dans *8 1/2* les processions des malades qui descendent vers les bains prend la forme d'une descente infernale. Une descente réalisée dans le décor felliniene: la descente, les escaliers dans le couloir et les hommes couverts avec des toiles blanches. Cette **descente aux enfers** est reprise à la fin du film quand Guido, afin d'éviter la pression des journalistes et le /jugement/ de Carnaval, se cache sous la table et se tire une balle dans la tête. Suite à ce **suicide** Guido rencontrera le panoptique des "âmes" : la suite des personnages du film **(51)** . Dans *Satyricon* Trimalchio met en scène le simulacre de sonenterrement. Funérailles et représentation coïncident. Le pouvoir aime se célébrer et gagner l'immortalité par le simulacre fastueux de sa propre mise à mort ; il se propose une forme d'exorcisme permanent. Ce rapport équivoque entre la vie et la mort est souligné par l'insertion dans cet épisode du récit de la /matrone d'Ephêse/. Le cérémonial funèbre est repris à la fin du film. Un nouveau cycle de mort et de passage dans un autre espace est ainsi proposé. Le poète mort demande aux survivants de manger ses restes dans le festin de son cadavre. Cette mort suivie par le cérémonial de *carne levare* ouvre la voie pour une relance narrative : le voyage d'Encolpio. Ce voyage, comme on l'a vu, est placé sous le signe symbolique de la mer et sous le signe de la transformation en représentation (les imprimés sur les stèles funéraires). Le **schéma** est **initiatique** : mise à mort - passage dans un au-delà - résurrection **(52)**.

La même figure a lieu dans ces deux épisodes. Un premier fragment décrit la **mort** (l'enterrement du cadavre **(53)**) et l'autre, suivant ou imbriqué dans le premier, représente la **résurrection** dans un ordre diffèrent : comme représentation. Dans l'épisode de l'enterrement de Trimalchio cette représentation est la mise-en-scène de l'épisode de la Veuve et dans l'épisode du cérémonial funèbre du poète il s'agit de la transformation de l'histoire entière (le voyage final d'Encolpio sur le navire vers des contrées inconnues) en une suite d'images. **(54)** .


535

La procession funèbre est, comme dans *E la nave va*, le moteur qui met en route le voyage, le passage qui permet la relance de l'histoire. La procession funèbre, ressentie au début comme élément diégétique, devient peu à peu un élément structural en tant que figure qui couvre l'espace entier du film. Le désir érotique ou le "désir de mort" (éléments ambivalents de *Casanova ; 8 1/2 ; E la nave va ; L'Interview ; Satyricon*) s'identifient peu à peu avec le "désir de fiction"; une forme de monumentalisation achronique, un mode d'existence alternatif au "principe de réalité". Si *Amarcord* illustrait le cycle cosmique et humain en permanente relance dans ces films la représentation de la vie tend à se mélanger jusqu'àl'indistinction avec la représentation en tant que telle - comme forme autonome d'existence sans envoi ou référent "réel". (535, 530, 531, 529)


530


531


529

le feu

Le **feu** est un autre métonyme de l'enfer. Il brûle dans la caverne du métro de *Roma*, dans les cuisines infernales ou dans la salle des chaudières du navire de *E la nave va*, dans la chambre des chaudières de l'hôtel (*La Cité des femmes ; Casanova*) ou dans la salle des concerts (*L'Epreuve d'orchestre*) . Il est le feu des cuisines de Trimalchio, les flammes du bûcher qui consomme les corps des aristocrates suicidaires, le feu de la caverne (*Satyricon*) ou le bûcher ou brûle le pantin de l'hiver (*Amarcord*).

Comme les autres éléments cités le feu acquiert ses significations en fonction des contextes occurrence. Il est feu infernal destructif, métonyme du chaos, mais, parfois, il devient, associé à la fertilité de la sexualité, le feu régénérateur, créateur [(55)] . Son ambivalence appartient à la même famille sémantique configuré par les valeurs symboliques de l'eau et de la mer [(56)] . Le feu est un élément purificateur - le "feu nouveau" de la nuit de Pâques. Il apparaît comme un instrument de préparation de l'immortalité ; il est "céleste et souterrain, instrument de démiurge et démon" ; il signifie la mort et la renaissance. (199)


199

Le feu s'associe avec l'origine de l'énergie sexuelle, avec le sacré de la déesse de la fertilité. Le feu infernal apparaît dans la grotte de la déese-mêre Enotea, celle qui aide Encolpio a retrouver sa virilité perdue (*Satyricon*). L'enfer se situe dans les "entrailles" de la terre ou de la ville, en dessous de l'agglomération humaine ou à l'intérieur de l'hôtel, l'auberge, le navire ou la maison (*La Cité des femmes*). Ses agents sont soient soit la féminité sacré soit les travailleurs anonymes - cequi induit une analogie entre ces deux actants. Ils sont en fin de compte des agents créateurs.

(532, 539)


532



539

Le **feu** est associé aux enfers des chaudières (*La Cité des femmes; Casanova; E la nave va*) ou au chaos primordial (*L'Epreuve d'orchestre*). Dans *Satyricon* le feu manifeste ses acceptions maléfiques et bénéfiques. Au début du film il est présent comme feu destructif, craint par les humains. Plus tard le protagoniste rencontre la fée Enotea, celle qui avait donne le feu issu de ses organes génitaux aux habitants d'une contré châtiée. Au contact avec la fée, dans une caverne ou brûle un brasier, Encolpio retrouvera sa vigueur sexuelle perdue.

Souvent Fellini associe **le feu et l'eau**. La pluie et les feux dispersés au bord de la route sont les éléments symboliques qui président l'épisode du tournage sur l'autoroute de ceinture de *Roma*. L'amalgame est repris dans *Casanova* sous la forme de l'association entre le miroir de l'eau et la réflexion des flammes. Dans *L'Interview*, un film tourné à Cinecitta des années trente mélange le décor exotique oriental, l'éléphant, le feu des bougies et un bassin d'eau.

Le feu carnavalesque qui regroupe les gens autour de ses flammes où brûle l'emblème de l'année qui vient de périr est illustré d'une manière "fidèle" dans *Amarcord*. Le feu est ici un élément qui cause la cohésion humaine [(57)] . Il attire la foule anonyme autour de lui dans un geste communautaire élémentaire. Le clochard qui s'agenouille prés du feu et des gens divers s'associent autour des feux allumés au bord de la route (*Roma*) ; la fête se déroule autour du feu (*La dolce vita*) ; Snaporaz se souvient du feu du foyer de l'enfance (*La Cité des femmes*) ; le Carnaval se conçoit avec l'aide et autour du feu et de l'eau (*Casanova*) [(58)].
(116, 281, 515)


116


281b


515

Le feu revient parfois comme indice du système descriptif du /cirque/. Par exemple Snaporaz rencontre dansl'hôtel Mira-Mare un cirque féminin ; traqué pour avoir épié les secrets féminins il est menacée par une femme qui crache du feu : un croque-mitaine forain (*La Cité des femmes*).

Parfois le feu apparaît dans un contexte qui renvoie d'une manière parodique à son usage dans le cérémonial de l'église. Le cérémonial est souvent associé aux **cierges** [(59)] . On les retrouve au défilé de mode ecclésiastique de *Roma* ; dans la célébration de Trimalchio par les gens qui se trouvent aux bains (*Satyricon*) ; dans la procession des aristocrates dans un château (*La dolce vita*) ; dans la séance érotique-alchimique ou dans l'épisode de la nouvelle du départ d'Henriette de *Casanova*; les bougies qui se trouvent sur la table du duc autrichien (*E la nave va*) ou les bougies infernales de *L'Epreuve d'orchestre*. Il se trouveront également sur la tourte que Cazzone avait fait faire pour son anniversaire et qu'il va les éteindre dans une prouesse grotesque avec un jet d'urine (comme on a auparavant vu, une reprise du motif carnavalesque du soulagement des besoins de la vessie de Gargantua qui immerge sous ses flots hyperboliques une contrée entière).


569

La peur vaincue par le rire prend la forme du motif baroque de la **danse macabre**, motif qui amalgame dans la dialectique de la dérision la vie et la mort - où la "mort et la naissance sont inséparablement liées par la globalité de la vie" (Bakhtine 1974:59). Elle se manifeste comme un gai épouvantail. L'image de la mort néanmoins ne se représente que dans la logique de l'ambivalence car cette composition à sujet grave effrayant contient encore une fois un élément comique selon le modèle de la présentation de la mode ecclésiastique de *Roma* - le comique se mélange avec le terrifiant dans un mélange grotesque.

l'enfer, dieu et le politique

Le voyage du protagoniste fellinien est, en termes abstraits, un **déplacement descendant vers un intérieur**. L'espace intérieur, caché et profond, appartient au paradigme symbolique de la matrice. Le voyage en spirale prend la voie des marches de l'escalier ou du parcours vers le centre du labyrinthe : le bas matériel-corporel ou cosmique (la caverne, l'utérus ou le récipient alchimique : *l'athanor*) (Jung 1970: 235 et 141). Représenté schématiquement, cet espace prend la forme de la "dive bouteille" rabelaisienne : un **étroit couloir** qui aboutit sur une **enceinte ronde**, close [(60)] . Plusieurs systèmes descriptifs cartografient ce schéma car il est à tour de rôle : la coupole de la tente du cirque (*Les Clowns*) ; la chambre secrète (*Juliette des esprits*) ; le ventre de la baleine (*Casanova*) ; la salle des festivités du château (*Casanova; La Cité des femmes; Roma; La dolce vita*) ; l'intérieur du navire - le restaurant, le bar, la cuisine ou la salle des machines - (*E la nave va*) ; les bains ou le hall de l'hôtel (*8 1/2; Amarcord; La Cité des femmes*); le studio de télévision ou du film (*Ginger et Fred; L'Interview*).

Cette **cavité**, comme on l'a déjà dit, s'ouvre, d'une manière paradoxale, vers un autre espace, qu'elle contient. Comme le ventre de Pantagruel elle contient un monde similaire au monde extérieur. Ce simulacre, amalgame grotesque du monde, contient la place publique et la scène de théâtre. Ainsi, d'une manière récursive, le monde s'autogénére.

Il est intéressant de noter que ce circuit qui vise l'intériorité, le centre éloigné de la circonférence externe, revient à une surface "externe". Le modèle est le projet rabelaisien inaccompli qui devait "placer la recherche de l'enfer et la descente de Pantagruel aux enfers (le sujet de Dante au mode hilaire) au centre du sujet de son Roman" (Bakhtine 1974 : 403). Fellini suit la logique de l'imaginaire grotesque (l'éloge aux entrailles de la terre) :

> "L'orientation descendante caractérise toutes les formes de gaieté populair-festive du réalismegrotesque. Vers le bas, à l'envers, renversé, le bas vers le haut - voila la direction du mouvement des toutes ces formes. Elles jettent à terre, renversent, mettent le tête en bas, mettent le haut à la place du bas, le dos au lieu du visage, aussi dans le sens littéral de l'espace, mais aussi dans le sens métaphorique/ (Bakhtine 1974:403).

Le schéma de la **coïncidence du point le plus éloigné de la surface avec l'ouverture maximale** est un lieu commun pour la mentalité médiévale qui concevait la divinité comme "une sphère pensante qui se trouve partout et dans aucun lieu particulier" ; fait qui permet

> "<u>la décentralisation de l'univers</u> ; son centre ne se trouvait pas dans le ciel, mais partout ; tous les endroits le portaient à titre égal. Cela permettait [à l'auteur de ce fragment] le droit de transférer <u>le centre relatif du ciel sous terre</u>, c'est-à-dire à l'endroit qui, d'après les croyances médiévales, se trouvait à une distance maximale de Dieu - dans l'enfer" (Bakhtine 1974:402) [61].

L'image de la cavité devient ainsi l'image du centre relatif déplacé du ciel sous terre. Cette idée peut correspondre avec la conception de la présence du **Demiurge** dans l'individu perdu dans la **foule** anonyme : l'ouvrier du souterrain du métro ou des chaudières du navire, celui qui met en marche "la machine du monde". L'enfer ambivalent est ainsi une autre image où la conception grotesque, carnavalesque, du monde se manifeste : la foule anonyme (le peuple) au moment du Carnaval produit, engendre, les attributs divins et devient le véritable protagoniste matériel et spirituel de l'Histoire.

On remarquait au début (chapitre 1: L'Autorité parodiée) l'ambivalence du Carnaval envers le pouvoir, qui, quoique contesté par le spectacle, reste et même se retrouve après l'excès festiv-cérémonial consolidé. Selon la perspectivedu Carnaval il ne peut en être autrement : le Pouvoir institutionnel (militaire, politique, ecclésiastique, donc idéologique) est en dernière instance son oeuvre, car c'est lui qui met en oeuvre - il est la condition nécessaire et suffisante - pour que les faits institutionnels puissent exister. Le moment carnavalesque est la reproduction de cet acte de naissance primordial, l'affirmation de la masse anonyme qui retrace le simulacre de cette drame quotidienne : l'instauration d'une règle institutionnelle qui puisse engendrer la communauté (la naissance du politique comme déterminant social)



76

L’enfer
animaux psychopompes

1210. *Toby Dammit* : acteur de western et cheval au cabaret.
1255. *Toby Dammit* : Toby change de veste en ville lors du dernier voyage pres d’un âne.
1235. *Toby Dammit* : chiens et ombres en ville.


1210


1255


1235

L'Enfer
l'automobile

170. *Amarcord* : la voiture du départ de Gradisca
365. *Roma* : la voiture de la "Messalina" où elle rencontre ses amants
408. *Roma* : voitures, de nuit, sur l'"Anneau de Saturne"
179. *Amarcord* : la voiture dans laquelle les enfants se masturbent
220. *La dolce vita* : la voiture de Marcelo, Maddalena et la fontaine

488. *La Cité des femmes* : les phares des voitures dans lesquelles les femmes se masturbent
310. *L'Interview* : les voitures factices pour une procession de Carnaval à Cinecitta. Les phares répétant le motif des besicles du fou et des phares de la motocyclette de La voce della luna
709. *8 1/2* : les voitures dans le couloir du début du film (le rêve de Guido)
400. *Roma* : l'autocar sur l'Anneau de Saturne
403. *Roma* : cortège d'automobiles et l'imago clypeata (les arcades)
983. *Fellini au panier (Amarcord)* : l'automobile
1230. *Toby Dammit* : voiture et réflecteurs de cinéma.
1252. *Toby Dammit* : Toby avance en voiture sur une rue avec des lumières de cirque.


365


179


220


170



408


488


488b


310


709


1252



400


403

983


1230

L'enfer
le couloir

58. *Casanova* : le protagoniste, la statue
465. *La Cité des femmes* : Snaporaz et le couloir des femmes
578. *E la nave va* : la rencontre entre le conseiller du duc de Herzog et sa soeur
716. *8 1/2* : Guido sur le couloir de l'hôtel
285. *L'Interview* : le couloir entre deux tramways de la "Casa del passagero"
314. *L'Interview* : passage étroit

757. *Ginger et Fred* : passage matriciel
368. *Roma* : arcades du Colosseum
207. *Casanova* : arcade dans l'hôtel de la rencontre avec Henriette
985. Fellini au panier (Les nuits de Cabiria) : la grotte
1232. *Toby Dammit* : la route dans laquelle se lance Toby sur son dernier voyage. L'équivalent en ville du couloir de l'immeuble.
1253. *Toby Dammit* : couloir étroit en ville lors du dernier voyage de Toby en voiture.


58


465


1392


578


716


285


314



231b

1397

1396

985

984

1232

1395

1253



1294

757

1394

368

1393

207

L'enfer
l'échelle

513. *La Cité des femmes* : l'échelle vers la femme idéale
459. *La Cité des femmes* : l'escalier à l'intérieur de la maison de Cazzone
51. *Casanova* : les escaliers de Venise glacée
80. *Roma* : les escaliers du bordel populaire
815. *L'Epreuve d'orchestre* : échelle de l'enfer de l'orchestre
1293. *Satyricon* : escaliers dans Suburra. Encolpio et Asciltos


513


80


459


815


51

1293

L'enfer
l'échelle

986. *Le Cheik blanc* : l'échelle
987. *Le Cheik blanc* : l'escalier
988. L'Epreuve d'orchestre : l'échelle
1199. *Toby Dammit* : décor aux studios, femme de menage et échelle avec les techniciens.
1166. *Toby Dammit* : Toby et l'escalier roulant a l'aéroport.
1192. *Toby Dammit*: ballon lance par la jeune fille qui monte vers Toby le long de l'escalier roulant.



988



1199


986


1166


987


1192

L’enfer
le nombre pair
(v. note - appendice : Chapitre 7 / L’ENFER / Notes)

360. *Roma* : les prélats dans la gare de Rome
432. *Roma* : le défilé de mode - insertion du “désir” féminin : la bicyclette et le nombre pair
383. *Roma* : le défilé de mode : des nonnes
384. *Roma* : le défilé de mode : des nonnes
989. *La voce della luna:* double en reflet.
1208. *Toby Dammit* : defile de mode cabaret : le double feminin.
1215. *Toby Dammit* : défile de mode cabaret : le double masculin.


360


383b


432


384


383


989


1208

L'enfer
l'éléphant

533. *Satyricon* : un éléphant
297. *L'Interview* : les éléphants factices à l'intérieur du studio
1210. *Toby Dammit* : acteur de western et cheval au cabaret.
1255. *Toby Dammit* : Toby change de veste en ville lors du dernier voyage pres d'un âne.
1235. *Toby Dammit* : chiens et ombres en ville.


1215


533


297


1391

L'enfer
la fontaine

55. *Satyricon* : fontaine dans la maison
75. *Roma* : séquence d'un péplum
1234. *Toby Dammit* : fontaine la nuit dans la ville de Rome.
1390. *La citta delle donne*: femme fontaine de dos



555



1390



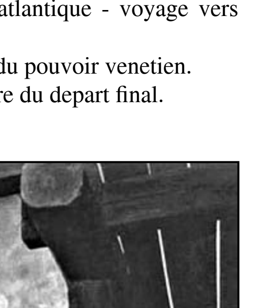
75



1234

L'enfer
le navire

86. *Casanova* : peinture prés de l'ami de Casanova (l'épisode du cirque ambulant)
221. *La dolce vita* : image dans la maison de la prostituée qui abrite Marcelo et Maddalena
94. *Casanova* : navire sur mer en plastique
65. *Amarcord* : le transatlantique - voyage vers l'Amérique
114. *Casanova* : navire du pouvoir venetien.
1292. *Satyricon* : le navire du depart final.


86

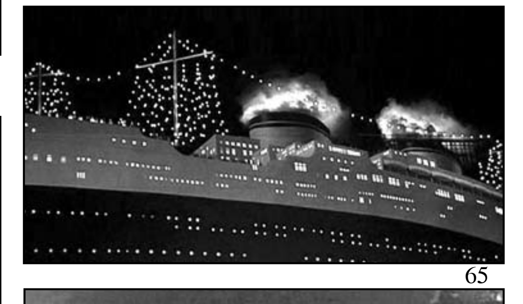

221


94


94b



1398

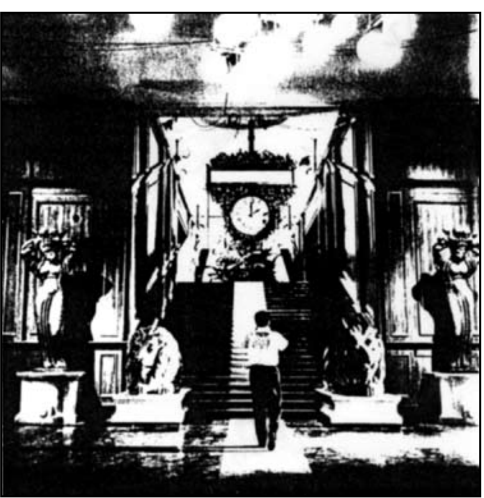

65


114


1292

LA CRONOPRAXIE

Sous chapitres


835

introduction

Chez Fellini coïncident plusieurs manières de concevoir le temps. Le schéma fondamental est le «**rite de passage**» qui suppose trois instants : la **séparation**, la **marge** (la liminarité) et **l'agrégation**. Parfois le film fellinien met en profil que le moment de passage - l'état liminaire (conçu comme hors-temps festif ou artistique). Autrefois il prend en charge le schéma entier - et le protagoniste subit les trois moments du passage.

Deux autres conceptions du temps se retrouvent également dans ses films : (a) le temps est un continuel retour en arrière, une reprise d'un temps mythique (le temps est cyclique) et (b) le temps est une suite de changements perpétuels, un fil continu marqué par l'immortalité des générations des hommes (l'immortalité de l'espèce humaine).

le temps est cyclique

> Le temps est ambivalent. Il est une scène où <<on donne (ou on esquisse) sous une forme ou une autre, les deux pôles de la transformation, l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui nait, le debut et la fin de la métamorphose>> (Bakhtine 1974:31). La conscience de ce temps cyclique et relatif (manifesté dans le cosmos et dans la vie biologique), apparaît comme une marque spécifique d'une époque de transition, de régénération artistique. «Ainsi, le images grotesques, dans leur relation fondamentale avec les changements temporelles et leur ambivalence, deviennent le principal moyen d'expression artistique-idéologique de cette vigoureuse conscience de l'histoire et des changements historiques, qui s'est évéillé avec une force extraordinaire l'époque de la Renaissance» (Bakhtine 1974:32).

Le temps cyclique couvre l'univers. L'alternance des saisons marque la période de l'histoire felliniene (*Amarcord*). Le modèle de ce temps est la **Roue de la Fortune**, la farce du destin, mais aussi celui de l'éternel retour» [(1)].

Le temps du Carnaval est ambivalent. Il met en place la rencontre des contraires. Le grotesque représente le temps comme une matière ambivalente :

> «le tombeau et le ventre qui donne naissance, le passé irréversible et le futur qui montre ses pas est le devenir lui-même» (Bakhtine 1974:217).

Ici le temps passé (**mythique**) et le futur (**utopique**) sont mélangés. La fête trouve une solution au conflit des contraires selon ses principes (l'ambivalence et le dialogisme) : l'isolation de l'individu et les relations intersubjectives ; la norme de la nécessité et la liberté du possible ; l'actualité factuelle et la virtualité du désir ; la vie (le circuit temporel linéaire et irréversible) et la mort (conçue comme un processus de passage) ; le profane et le sacré. Selon Bakhtine l'ambivalence du cronotope carnavalesque est une **union des figures contraires** :

> «Le temps lui-même blâme et loue, il frappe et crée, il tue et fait naître ; ce temps est railleur et joyeux, il estl'enfant qui joue d'Héraclite, celui qui détient le pouvoir dans l'univers (Rabelais construit avec une puissance extrême l'image du devenir historique dans les catégories du rire, image devenue possible uniquement à l'époque de la Renaissance, quand elle fût préparée par le processus de développement historique" (Bakhtine 1974:474).

Cet enfant héraclitien on l'a vu dans le chapitre sur les figures de ***l'infans*** est celui qui régit la **farce** temporelle. On le retrouve comme la figure de la jeune fille de *Toby Dammit* ou de l'enfant qui met en scène la farce jouée au Docteur Antoine dans *Les Tentations du Docteur Antoine-Boccacio 70.*

le temps est devenir

Bakhtine souligne le caractère ambivalent et contradictoire des images grotesques qui sont :

> «laides, monstrueuses, répugnantes du point de vue de toute esthétique classique, c'est-à-dire d'une esthétique fermée, close. Le nouveau sens de l'histoire qui les anime leur donne un nouveau sens, mais il maintient leur contenu traditionnel, leur substance : la copulation, la gravidité, l'acte de la naissance, l'acte de la croissance physique, la vieillesse, la décomposition du corps, son démembrement, etc...» (Bakhtine 1974:32).

On découvre dans ce passage l'idée d'un temps en devenir. Le temps est conçu comme un flux continu de changements, de métamorphoses, d'ascensions et de chutes, de retournements et de la relativité.

Le fait que le temps est un continu devenir tient à sa nature plurielle. Il n'existe pas une

unique conception du temps chez Fellini. En termes d'espace il y a plusieurs temps qui sont englobés les uns dans les autres : des fragments de passé vécu ou rêvé, l'actualité, le retour en arrière ou les renvois utopiques, les temps contrefactuels d'un possible futur. Le temps fellinien est un amalgame bariolé de fragments temporels chacun avec sa vie propre qui forment un foisonnement continu de temps partiels. La structure en épisodes marque cette évolution concentrée en instants autonomes. Le temps est morcelé [(2)]. Aucun temps n'est définitif, il est toujours sujet au changement. Le héros fellinien se situe dans une permanente transition : ce qui représente une expansion narrative du moment liminaire. C'est l'état de Casanova: ni tout à fait né, ni tout à fait mort. Il est comme le néophyte (**schéma d'initiation**), l'enfant, le pèlerin, le fou, le bouffon ou le clown, un étranger au monde (comme la figure de Marcelo, Snaporaz, Guido, Salvini ou Orlando) [(3)]. Son état de passage détermine, selon la logique de ce schéma, la présence des images de l'enfer. Son état liminaire marque l'existence de la victime expiatoire.

la monumentalisation du temps

Une place particulière dans cette structure temporelle est occupé par la période privilégiée de la fête de Carnaval, le moment festif d'exception. Le moment du départ du temps quotidien qui, par sublimation, devient la représentation spéculaire du spectacle de Carnaval. Le discours de Carnaval se dédouble, il devient auto-référentiel en s'immortalisant comme **représentation**. Cette coïncidence est expressément exprimée dans *81/2* ou *l'Interview*. Ailleurs le temps se fige, se condense : la fin de *Satyricon* ou les images peintes sur les parois de la caverne de *Roma* ; l'image figée de *Le Scheik blanc*. La fête populaire célèbre cette sortie du temps quotidien et, de ce fait, acquiert les traits de l'artéfact esthétique. Selon les termes de Bakhtine la fête collective instaure un «cronotope» spécifique : pour la mentalité populaire la fête substitue la fonction sociale de l'art.

Dans *8 1/2* et *l'Interview* le présent actuel - le film et la diégèse - représentent un intervalle ambivalent : une évolution linéaire de l'indétermination du faire et aussi un objet déjà fini. Ce qui parait se faire est au fait un déjà fait, un déjà vécu. Le système de citations relève de cette conception du temps car toute image est un renvoi référentiel mais aussi un renvoi à une image : une répétition du même. L'image de la **construction inachevée** se mélange avec celle de **l'artefact**. Le faire désigne un déjà fait. La multitude anonyme des gens fait *l'opus* d'une entité créatrice, génésique, en train de construire au moment même de son extinction.

Cronotope carnavalesque (de la place publique), le temps fellinien induit l'intervalle d'exception, le moment extra-temporel dans le flux du devenir ; l'instant liminal étendu à l'immortalité ou à la mort **(4)**. La ***thanatopraxie*** est une variante de la ***chronopraxie***. Cette dualité temporelle - un espace agonique en quelque sorte - est souvent visible dans les films de Fellini. l'écoulement temporel se fige, se glace, se plastifie : Casanova devient une statue qui tourne, les protagonistes de *Satyricon* deviennent des images imprimées sur des monuments funéraires, la cantatrice d'opéra devient une image de cinéma (*E la nave va*), la fontaine qui se fige de *La dolce vita* devient une image par excellence du cinéma dans *l'Interview* (quoique, comme on verra plus tard, elle met en place une dialectique temporelle plus compliquée) et les journalistes de *Roma* descendus dans les fonds du chantier du métro de Rome découvrent leurs visages peints sur les murs d'une chambre funéraire. Le moment d'exception devient image. Le festif et le carnavalesque convergent vers la genèse du signe. Fellini montre que, dans la lutte contre le temps qui s'écoule, le protagoniste peut gagner le pari - c'est-à-dire acquérir la pérennité - que par le «gel» sous la forme de **l'artifice** (l'arrêt sur image du *Le Cheik blanc*) ; qu'il devienne image (en perdant du même coup la «vie»).

La mort et la liminarité marquent les étapes d'un «**rite de passage**» (Van Gennep). Pour Fellini la résurrection est conçue comme un changement de statut ontologique. Elle est renaissance à l'état de *l'opus*, de l'artefact «esthétique». Dans ce type de discours carnavalesque le temps est ainsi acte créatif (opération de sémiosis) et appartient à la mystique de la création, au travail initiatique. Le temps est conçu selon le modèle de la fertilité féminine. Il instancie le comportement génésique féminin. L'émergence du discours féminin reflète

l'apparition du temps. L'homme (le mâle) va essayer - comme victime - de s'insérer dans ce travail : la ***chronopraxie***.

le temps à rebours

Les fréquentes images du **monde à l'envers** nous renvoient à **l'inversion du cycle de vie**. On ne va pas reprendre l'analyse de ces images mais on va reprendre une variante significative dans ce contexte. Il s'agit de la figure de **l'adulte devenu enfant auprès de la figure féminine**. Le jeune homme de *Roma* découvre un homme qui, souffrant d'insolation, se blottit auprès du corps géant de la matrone de la maison Paletta. Dans *Les Clowns* on voit un homme qui est ramené à la maison dans une brouette par sa femme. Cette brouette ressemble à la nacelle-berceau du ballon-féminin dans laquelle est enlevé dans les airs Snaporaz à la fin de *La Cité des femmes*.

Casanova est emmailloté comme un enfant, Salvini vit son anamnèse d'enfance en tant qu'adulte - *La voce della luna* - et le Docteur Antoine est porté, à la manière d'un enfant, dans les bras d'une Anita Eckberg géante. Dans ces images l'adulte redevient enfant et le circuit de la vie est renversé [(5)]. Les deux pôles de la vie échangent leurs attributs. Il faut toutefois souligner l'ambivalence du **berceau** qui est aussi un **cercueil** (Gaignebet 1986:93/352, II , note 274) et le fait que l'homme adopte la posture de l'enfant devant une figure féminine qui «**l'allaite**».

le temps du peuple.

Mais ce temps est surpris dans sa différence par rapport à la temporalité de l'Histoire, il marque la marge de l'événement de l'histoire officielle. Sa signification découle par la mise en valeur du relatif situé à l'intérieur du monumental figé par l'histoire grave, il est une réplique adressée à la nécessité historique, il coule en dépit des événements majeurs de l'Histoire ; il est le temps du peuple.

> «En réalité, le grotesque libère l'homme de toutes les formes de nécessité humaine, qui pénètrent les représentations dominantes sur le monde. Il détrône cette nécessité, la réduisant à sa propre valeur : relative et limitée. Dans toute image du monde, dominante à une époque donnée, la nécessité toujours monolithique, du domaine du sérieux, indestructible et péremptoire. Mais d'un point de vue historique l'idée de nécessité est toujours relative et versatile. Le principe du rire et la vision carnavalesque, situés au fondement du grotesque, détruisent le sérieux borné et toutes prétentions de valeur extratemporelle et incontestable de l'idée de nécessité, elles libèrent la conscience, la pensée et l'imagination de l'homme en vue de nouvelles possibilités. C'est pourquoi les grandes transformations, même dans le domaine de la science, sont toujours précédés par une certaine carnavalisation de la conscience qui fraye le chemin.» (Bakhtine 1974:58).

Dans ce contexte on peut se souvenir de l'emphase attachée par Fellini à l'évolution naturelle, biologique et humaine, en rapport avec les événements de l'Histoire : *Roma*, *Amarcord*, *E la nave va*. La vie de l'individu et des gens est contemporaine à un changement d'époque ou à l'évolution du fascisme dans une petite ville italienne.

Le temps se conçoit en fonction des «petites **scènes de ménage**». Concevoir le temps c'est comprendre, d'une certaine manière, comment un groupe de gens le vivent. Pour le Carnaval le temps est une fonction de sa conceptualisation particulière à un moment donné : il est une autre unité symbolique sujette à une conventionnalisation fonctionnelle. Ce temps n'est pas individuel, mais **collectif**. Il appartient aux générations successives d'hommes et de femmes, à l'humanité : «l'âme de l'individu accomplit son devoir sur terre, il vieillit et meurt avec le corps de l'individu ; le corps du peuple, au contraire, et de l'humanité, rendu fertile par les ancêtres décédés, se renouvelle en permanence et avance sans répit sur la voie du perfectionnement historique» (Bakhtine 1974:440) dans une dialectique ambivalente où «la vieillesse fleurit dans une nouvelle jeunesse (...) car la mort signifie la jeunesse de la vie (Bakhtine 1974:442). Le film fellinien représente ce corps et le **corps de la foule** dans les cérémoniaux, les habitudes quotidiennes ou festives. Dans le Carnaval - «la seconde vie du peuple» - celui-ci s'identifie avec le temps

La chronopraxie
les âges

694. *Ginger et Fred* : les vieux Pipo et Amélia
338. *Roma* : La maison Paleta. La jeune fille et la veille
194. *La dolce vita* : Emma et un couple de vieillards dans la foule rassemblée pour le miracle
703. *8 1/2* : un vieillard dans la foule des bains
438. *Roma* : un vieillard dans la défilé de mode ecclésiastique
183. *Amarcord* : vieillards témoins au spectacle de Carnaval
720. *8 1/2* : Guido mimant le vieillissement devant le miroir des bains de son appartement


194


694


703



338


438



183



720



703a



703b

La chronopraxie
le couple

182. *Amarcord* : Tita et Gradisca
190. *Roma* : le jeune journaliste à Rome et la prostituée
301. *L'Interview* : le jeune Fellini et la diva
74. *La dolce vita* : Marcelo et Sylvia
548. *Satyricon* : Encolpio et Enoteea
1221. Toby Dammit : le couple de la jeune femme géante et du vieux nain au cabaret.
279. *L'Interview* : la scène de mariage d'un film à Cinecitta du souvenir de Fellini
146. *Amarcord* : la noce de Gradisca
764. *8 1/2* : le couple mari,
762. *8 1/2* : le couple mari,
773. *8 1/2* : le couple mari,
553. *Satyricon* : la noce parodique
174. *Amarcord* : la noce parodique
63. *Casanova* : Le Marquis du Bois et son amant


301


74


182

and profaning a temple...
548



190


1221


279



773


146



553


1399


174



1400



63

LES SOUFFLES



879

> «Un voile brouillard invisible, semblable au glacis du peintre, pour ôter l'excès d'évidence concrète et de physicalité, pour donner du lointain. Avec le sonore, même chose. Au début du mixage de chaque film, je me mets au micro et j'émets toute une série de soupirs, un ensemble de respirations recueillis par les techniciens dans ce qu'ils appellent <<bucles-vent du dottore Fellini>>. Quand tu t'aperçois que les mots du dialogue tombent dans le vide, cette respiration imperceptible, placée comme fond élimine l'écho vide de la salle, anime le son avec quelque chose qui n'est pas clairement perceptible» (Fellini 1989:142)

Sous chapitres

---

introduction / le vent / la pompe à souffles / la trompette et le ballon / la voix

---

introduction

Pour Claude Gaignebet le Carnaval est la manifestation d'une religion populaire du souffle (situé par opposition ou en marge du culte institutionnel). La fête de Carnaval est la période de l'année où on essaie d'opérer le passage vers l'année nouvelle (le recommencement d'unnouveau cycle solaire) par l'intermédiaire du réglage de la circulation des souffles. Le souffle est une actualisation de l'âme introduite dans un



878

scénario de sacrifice et de résurrection (d'après le modèle du cycle de la végétation) (Gaignebet 1980:35-48) [(1)] . Celui-ci acquiert sa significance comme âme dans le culte des morts (des ancêtres). Egalement, par extension métaphorique dans le domaine cosmogonique, il est perçu comme esprit qui anime l'univers [(2)] . Les éléments qui apparaissent dans les fêtes carnavalesques se trouvent en directe continuation des images de l'enfer [(3)].

On fera un excursus explicatif afin de saisir les données d'une interprétation des souffles et de leurs diverses instanciations. La <<religion des souffles>> peut nous indiquer l'appartenance du film fellinien à la tradition carnavalesque européenne. Egalement ses éléments peuvent servir comme interprétant pour une série d'images et de motifs récurrents dans l'oeuvre du cinéaste italien. Par conséquent, cette mise en rapport nous permet d'esquisser une image cohérente du puzzle fellinien. Ce qui nous intéresse n'est pas la défense d'une série d'hypothèses visant l'histoire des religions, mais de trouver une «grille de lecture» ou un système descriptif à partir duquel on peut juger les différentes instanciations fellinienes.

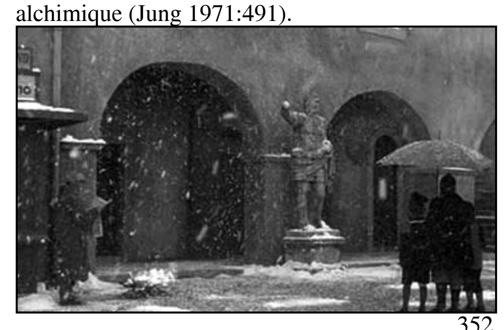
le vent

Symbole universel, équivalent cosmique du souffle, des émotions (humeurs) qui couvrent le spectre à partir de la caresse de la tendresse jusqu'à la violence de rage destructive ; messager divin ou contenant de l'énergie spirituelle ou vitale [(4)] mais aussi ferment des processus corporels - <<Les souffles qui se trouvent dans les corps s'appellent vents et en dehors des corps - l'air>> (Bakhtine 1974:388) - il parcourt l'espace du décor fellinien



1401

comme le vent du sud (Aïr), allégorie de la force qui génère et qui préside l'harmonie, c'est-à-dire le processus de sublimation dans l'imaginaire alchimique (Jung 1971:491).



352



880



1402

(352, 880)

Pour une approche interprétative qui essaie de prendre en compte le discours carnavalesque le vent trouve sa place comme élément symbolique essentiel [(5)] . En suivant la démarche de Bakhtine on découvre que le **vent**, un des éléments de l'univers naturel - le **feu**, **l'eau**, la **terre** et **l'air** -, représente un fondement morphologique essentiel de la construction de l'univers. Pour la mentalité qui sous entend le discours carnavalesque toute construction cosmique est le produit syntactique des combinaisons proportionnelles obtenues entre ces éléments.

Comme partie il peut être intégré au système descriptif /cosmos/ ou à celui du /corps/.

Dans la vision grotesque du corps le **vent** représente un élément connecteur entre l'espace humain et cosmique. Le vent appartient à la doctrine des quatre éléments qui, pour le Moyen Age, constitue l'endroit ou les frontières entre corps et univers disparaissent (le corps est une manifestation du cosmos et l'univers est l'équivalent d'un corps géant). Bakhtine remarque à cet égard :

> «<<l'auteur de cet ouvrage considère l'air l'élément de base du corps. Mais, naturellement il ne prend en considération l'élément sous sa forme physique et chimique, dépersonnalisée, mais sous ses manifestations visuelles, comme images concrètes et perceptibles ; l'auteur le présente sous la forme des vents qui broient les navires chargés, sous la forme de l'air qui dirige le mouvement du soleil et des étoiles, il le présente comme un élément vital du corps humain. La vie du cosmos et la vie du corps sont rendues au niveau d'une approche maximale et dans leur unité concret imagière, à partir du mouvement du soleil et des étoiles jusqu'aux rots humains; aussi la voie solaire et les rots (éructations) sont générés par le même air identique et palpable. Dans d'autres ouvrages de la collection, d'autres éléments, comme par exemple l'eau et le feu, apparaissent sous leur rôle de médiateur entre corps et cosmos" (Bakhtine 1974:388-9).

Le **vent** est une présence permanente de l'univers fellinien. Inclus dans la perspective carnavalesque l'élément acquiert une valeur essentielle pour l'ensemble. La plupart des commentateurs de l'oeuvre de Fellini soit ne remarquent pas l'élément soit ne l'intègrent pas suffisamment dans la démarche symbolique felliniene. Souvent sa présence est expressément placé à des endroits «forts « du texte (début ou fin du film ou il est perceptible à un moment thématiquement privilégié d'une séquence) comme par exemple à la fin *de La strada* ou de *La dolce vita*.

(346)



346

Pour la plupart des commentateurs il fait figure d'élément ornemental en quelque sorte, s'il n'est pas réduit au statut de richesse imaginative du cinéaste ou purement ignoré. Un telle approche, on pense, ignore non seulement la fonctionnalité structurelle de l'occurrence du motif (sa position dans l'unité textuelle donnée et sa forte récurrence au niveau de l'ensemble de l'oeuvre), mais aussi, faute de d'intégration dans un ensemble symbolique articulé, ne réussit pas à lui donner sens.



990

On se souvient des **vents** qui portent dans les airs les flocons de printemps *d'Amarcord* (les *manines*), du vent qui fait soulever un tourbillon de poussière à la lisière de la forêt dans *La Cité des femmes* ou du vent qui irrompt dans la salle de concerts après l'écroulement du mur dans *l'Epreuve d'orchestre*, le vent qui élève un nuage-brouillard de confetti dans *L'Interview* aussi que la relation entre le vent et le souffle fécondant de

Sandra (*I vitelloni*).



1403

Mais également il faudra se rappeler de l'utilisation des **instruments à vent** (la **trompette** du clown). Le système descriptif de la /l'orchestre/ ou du /cirque/ ambulant contient le métonyme des instruments à vent : partie nécessaire pour la création de l'harmonie musicale. (*Les Clowns* ; *Casanova* ; *L'Epreuve d'orchestre* ; *La dolce vita*). Le souffle n'apparaît pas uniquement comme bruit de fond ou comme image, mais il se dévoile comme partie cachée au fond d'un autre système ; d'un tout qui, en apparence, est exempt de toute manifestation symbolique : les flûtes, la clarinette ou le trombone qui font leur apparition dés *La strada* [(6)] . (801)



1405

994

Le **vent** (qui apparaît dans la plupart des cas comme bruit de fond dans le domaine sonore) trouve parfois son équivalent dans le domaine de l'espace et de la lumière et est conçu comme **brouillard** ou brouillement de l'image (comme obstacle à la vue dans le domaine visuel). Ces manifestations, en tant que brouillage d'un ordre, instancient le chaos - état de confusion de la matière, tourbillon où toutes les virtualités sont là. Le vent est associé au brouillard dans la séquence initiale de *La cité des femmes*. Il couvre l'entier plan de l'image initiale dans *L'interview* et flotte comme brouillard autour du puits dans *La voce della luna*. Il est associé au noir dans *L'interview* et *8 1/2*. Le brouillard apparaît comme un signe funèbre dans *Amarcord* et *Casanova*. Il précède la mort du grand père de Tita et la tentative de suicide de Casanova.



991



992



993

la pompe à souffles

Le **souffle** anime la **statue**. L'homme peut être conçu comme une «machine à souffles» ou bien comme «une pompe à souffles». Si le soufflet de Carnaval apparaît pas sous son apparence fonctionnelle il s'insère comme trait d'un autre objet, il est en quelque sorte personnifié, car il anime l'automate féminin. Au croisement du /souffle/, la /féminité/ et la /statue animée/ la maîtresse «modèle» de Cazzone - «la femme idéale mécanique» - va utiliser son souffle vaginal afin d'aspirer des billes jetées par terre par son maître. Le spectacle est certesgrotesque et conçoit le corps selon sa perspective propre (*La Cité des femmes*). Marcelo perd son souffle en courant après une Sylvia effrénée dans les escaliers de Saint Pierre à Rome. En haut, dans les airs, le couple se retrouve. Sylvia perd son chapeau soufflé par un subite coup de vent (*La dolce vita*). Il faut remarquer, toutefois, que cet épisode est le double ou la reprise de l'épisode de la Fontaine de Trevi : là il s'agissait d'une épreuve (purification) par l'eau, tandis qu'ici il en est de même en ce qui concerne l'air. Dans d'autres circonstances le **rot** des personnages (*Roma* ; *Satyricon*) est certes un trait de style grotesque, mais représente aussi l'attribut d'un corps qui manifeste sa vitalité par le circuit des souffles. (521)



521

L'homme est un **ballon**. En raccord avec la femme idéale-montgolfière de *La Cité des femmes*, Guido, dans *8 1/2*, est lui-même, à la sortie du tunnel, un ballon. Il est ainsi gonflé par un souffle qui l'emporte dans les airs [7] . Sa chute correspond à la farce que subit d'une manière rituelle l'éphémère «Roi de Carnaval». On a vu les vols des personnages comme Salvini qui monte sur les toits (*La voce della luna*). (723, 1270)



1406



723



1270



250

Une variante des souffles humains est le jeu carnavalesque du «**pet-en-gueule**» ou «pet-en-gorge» (Fabre 1992:69). On l'a découvert dans l'image des clowns renversées à l'occasion de la procession funèbre du clown disparu (*Les Clowns*). On se souvient aussi du spectacle du pet que le comédien Vernacchio offre à son public dans *Satyricon*.

la trompette et le ballon

Une figure récurrente est le **clown avec une trompette**. On la découvre dans *La dolce vita* au moment de la rencontre qui a lieu dans le bar-dansant «Cha-cha-cha» entre Marcelo - accompagné par son père, son compagnon reporteur et une dansatrice française, Fanny - et le clown d'un numéro de music-hall. Le système descriptif est celui du /cirque/. Le clown fait un numéro de **dressage de ballons**. Les ballons sont ici une variante de la vessie porteuse des âmes des défunts **(8)** . On verra une variante sous la forme de la substitution des sons de la musique avec un ballon qui se gonfle sous la pression de l'air pompé par un trompettiste de l'orchestre (*L'Epreuve d'orchestre*). Une autre variante de cette figure est l'image de Marcelo Mastroianni travesti en **dompteur de ballons** - avec le costume de Mandrake, le **magicien** **(9)** - dans son apparition de *L'Interview*. D'ailleurs, pour souligner son rôle symbolique, cette entrée en scène coïncide avec l'arrivée d'un fort vent sur les plateaux de Cinecitta. (250, 825)



825

Dans un contexte plus explicite on retrouve le clown avec une clarinette dans *La voce della luna*. Il s'agit d'un ancien clarinettiste découvert par Ivo Salvini dans un columbaire en train de manger et qui, aux insistances des autres, raconte l'histoire de sa folie. Ce personnage bizarre - qui mange et raconte assis confortablement dans une tombe - est issu de l'association entre la figure du /fou/, la mort (l'image de l'/enfer/) et la bouffe (le /festin/).

Celui-ci avait découvert une séquence de sons diaboliques (qu'il nomme *diabolicus*) au cours d'une séance de répétition. Il confesse devant une sorte de tribunal de Carnaval qu'elle lui provoque des visions - notamment celle d'un personnage qui se goinfre avec la nourriture de son «frigidaire» et qui, interpellé, répond qu'il est «**le grand mangeur**» **(10)** . La folie, la mort et la résurrection des morts, l'harmonie musicale secrète, le grand mangeur carnavalesque sont intimement liées dans cette séquence. La figure féminine ne manque pas à être presente dans

cette réunion. Elle prend une forme variante de la fée Mélusine - figure récurrente dans le discours carnavalesque. Le fou est une variante de la victime de la farce (musicale) de Carnaval - une figure qui répète la construction du personnage de Salvini : lui-même sujet à unelongue farce au cours du film et lui même sujet à un trajet de passage d'une figure de l'enfer à l'autre [(11)].

la voix

(690)



690

Associé à l'harmonie, le **souffle** devient **chant d'opéra**. Il est une partie qui anime le public d'Ildebranda ou la foule réunie pour le départ du navire (*E la nave va*) ou il est le cri qui devient l'opéra pour le intimes (*La Cité des femmes*) ou pour le public militaire de Dresde (*Casanova*). La voix est ce qui anime le protagoniste dans *La strada* : une voix-off qui appelle. En refrain Salvini entend et suit les voix des puits dans *La voce della luna*. Même la voix du narrateur hors diégétique de *I vitelloni* est une voix qui emporte sur le destin des personnages tout comme Casanova est emporté dans un élan d'amour vers Henriette seulement après que son oiseau mécanique se met en marche (*Casanova*). La voix d'Edmea Tetua qui résonne dans une patéphone au moment de l'éparpillement de ses cendres par le vent vers l'eau de la mer est le refrain de l'appel de la fontaine (d'une enceinte à l'autre) de Maddalena dans *La dolce vita*. Le premier contact avec l'espace de la Cinecitta, avec le monde des studios est décrit comme isolement dans l'obscurité ; isolement rompu par la **voix** [(12)] :

«dans l'obscurité du studio j'entendais une voix stridente, irritée, qui accablait quelqu'un d'invectives, de plus en plus furieuse» (Fellini 1989:28).

Mais cette **voix harmonique** doit se frayer un chemin sur une passage qui commence avec la **cacophonie** [(13)], le mélange indistinct des voix et des sons, les râles, les cris, les pleurs, les rires, les jurons des gens pour arriver à **l'harmonie musicale** ou **vocale**. (607, 91)



607



91



995



LA PLACE PUBLIQUE

«le timbre de voix à travers le mégaphone et le genre d'annonces qui y étaient scandées pourraient aussi bien suggérer l'impression qu'on était à la gare ou à l'aéroport, dans un moment de grande catastrophe» (à propos du studio de Cinecitta, 1989:16)

«charpentiers, machinistes et peintres m'attendaient, tous avec le verre à la main, dans un décor de grande cuisine qui reproduisait, dilatée toutefois par le souvenir, celle de la maison de campagne de ma grand-mère. Gasparino (...) débouche la bouteille : <<Ce sera un grand film, dottore, à la santé ! Vive Huit et demi !» (à propos de la création de *8 1/2*, 1989:116)

«...je me suis retrouvé sur la barge avec tous les techniciens, les ouvriers, les acteurs, tous ces gens qui avaient l'air de m'attendre, et moi, qui n'avais jamais désiré ni songé pouvoir devenir quoi que ce soit qui ressemble à un chef, je me suis entendu donner des ordres, pour la première fois, avec un naturel déconcertant... Des ordres que les hommes ont entendus, pas la mer. De là sont nées, sans doute, toutes les fausses vagues, tous les océans de plastique qui peupleraient mes films.»(«Un entretien avec Federico Fellini», *Le Monde*, mardi 30 mars 1993:19)

Sous chapitres

LA PLACE PUBLIQUE : L'HUMAIN
introduction / les variantes : l'école / l'hôtel / le navire / l'espace de loisir / la place publique

---

LA COMPOSITION HUMAINE
la foule et la caméra / narrateurs et auteurs / fragments de la masse populaire / l'enterrement joyeux / la foule / la foule, le portrait et le principe féminin / le personnage secondaire et la profondeur de champ / l'ouvrier artisan / le maître peintre et la femme idéale / quelques figures du pouvoir / le producteur / l'aveugle / le protagoniste / l'ami infernal

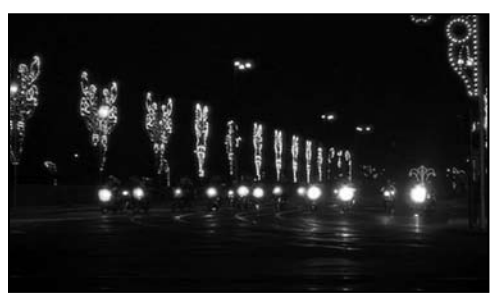
---

introduction

L'endroit où ont lieu les épisodes du drame (la «comédie») du réalisme grotesque est l'espace de rassemblement de la foule anonyme pendant la période du Carnaval, de la fête : la **place publique**. La scène par excellence où se déroule l'histoire représentée par le film de Fellini est la place publique et ses variantes. On verra que Fellini est plutôt intéressé par la représentation de la destinée collective de la foule que par les aventures du protagoniste parti en pèlerinage dans les espaces de réunion.. (214, 43)



214



43



996

Le véritable protagoniste du film fellinien est l'humanité anonyme et libre, jouant en premier lieu le rôle de témoin face aux événements de l'Histoire.

> «Tous les actes du drame de l'histoire universelle se sont écoulés sous <u>les yeux d'un choeur populaire qui riait</u>. Sourds à ce choeur on ne peut pas comprendre ni le drame dans son ensemble (...). Chaque personnage individuellement représente un point de vue limitédans le temps pendant que le véritable sens de l'époque et des événements nous sont dévoilés seulement avec les scènes des masses ; le dernier mot appartient au peuple (...). Chaque époque de l'histoire universelle a trouvé son reflet dans la culture du peuple. Toujours, pendant les périodes du passé, il y a eu une place publique peuplée par une foule qui riait, cette place qui apparaît à l'Imposteur comme un cauchemar :
>
> «Dans la place, en bas, la foule bouillonnait et riait
> Elle me montrait du doigt. J'avais honte Et peur...»
>
> (Bakhtine 1974:35)

L'espace générique du développement épique - la **place publique** [(1)] - se trouve à l'intérieur de la cité. Il est un espace clos, un *locus* symbolique situé sous l'incidence modalisante du /cirque/, de l'/enfer/ ou de la /matrice/. Ici vit une humanité en pleine agitation ; grouille un **peuple** en permanente transition, mouvement ou devenir ; ici, dans la rue, se font et se défont, d'une manière apparemment chaotique, le destin et la vie du



823



740

48



997

L'ESPACE PUBLIC

les variantes : l'école

L'espace public s'actualise comme / école/, comme on l'a vu auparavant, (v. chapitre 1) l'endroit de conflit entre la liberté, le jeu, les farces et l'énergie débordante de l'enfance face à la rigueur, le sérieux, la mesquinerie et la mécanique de la sénilité de enseignants ou des éducateurs ecclésiastiques. Les farces des enfants d'*Amarcord* renversent le sens grave de l'autorité politique, philosophique ou ecclésiastique. Dans *Roma* et *8 1/2* **l'école** est l'arène où se confrontent l'autorité, la *doxa* de l'église et les licences, la liberté érotique (du corps) et de la danse.(367)



367

Comme tout espace fellinien **l'école** est un espace clos figuré par une architecture sommaire, réduite à ses indices schématiques. On reconnaît l'école d'après les costumes, l'âge et les actions des personnages. L'école est un espace abstrait, voire même artificiel dans son nudisme théâtral, où, sur le mode des farces et des sotties, se déroulera de confrontation entre l' /enfant/ et le /pouvoir/.

l'hôtel

L'/hôtel/, l'endroit de passage et de rencontres éphémères, réunit un ensemble humain hétérogène. Il est similaire, à cet égard, au cirque qui rassemble sous sa coupole un amalgame hétéroclite de formes humaines, du banal au miraculeux et l'exotique. Souvent les races ou les gens de diverses nationalités se rencontrent ici pour former un «*magma*» humain. Mélange de la diversité humaine **l'hôtel** est aussi l'espace du loisir, de la fête et du festin. L'hôtel réunit les valences du devenir et les significations liée à l'instabilité du passage (à l'hôtel on vient et on part ; l'espace désigné par l'hôtel s'oppose ainsi à la stabilité immuable du «foyer bourgeois»). Dans cet endroit la transformation sans fin et la hétérogénéité humaine se rencontrent. Le hall de l'hôtel abrite le cérémonial dionysiaque des «féministes» (*La Cité des femmes*) ; mais aussi, simulacre du studio de cinéma, il encadre la rencontre du metteur en scène (l'artiste) avec les figurants (les simulacres de son père), le producteur du film et sa secrétaire, les journalistes, les techniciens et l'actrice (*8 1/2*). Ailleurs il est une avant-scène des studios

de la télévision et il héberge la foule bariolé des acteurs et des simulateurs (*Ginger et Fred*).

L'hôtel est l'espace de projection des fantasmes. Le voyage devient image (inclue dans l'espace du rêve). Dans *Amarcord* Gradisca imagine un rendez-vous galant avec unofficier dans les chambres exotiques de l'hôtel et le marchand de quatre saisons projette dans le décor de l'hôtel sa rencontre fabuleuse avec le harem du sultan. L'auberge est le lieu où s'actualise la licence érotique qui vire au paroxysme dans *Casanova* où représente l'endroit de réunion des gens dans un loisir sans fin (*Roma* ; *I vitelloni*). Il est en fin de compte un creuset qui recueille les gens sous les valeurs de l'éphémère, de la transition, (l'endroit de passage), du désir et de l'excès, de la rencontre due au hasard, de l'exotisme et du loisir figuré soit selon le système descriptif du /cirque/ soit selon celui de /l'enfer/.

le navire

Le **voyage** - [(2)] élément implicite du système de l'/hôtel/ et descripteur pour la métaphore de la /vie/ («le voyage de la vie») -, associé à l'endroit typique du Carnaval : la place publique, donne naissance à une autre unité : la /nef/. L'humanité du Carnaval est enfermée dans les soutes du navire du satrape Lychas (l'enfer situé dans le ventre du bateau) (*Satyricon*). Le spectacle de la joute de Carnaval a lieu ici. La victime, Encolpio, doit combattre le satrape. Cette *agone* donnera naissance, par inversion parodique, à une noce en travesti ayant comme protagonistes Encolpio et Lychas [(3)].

Le **navire** est le produit du «loisir» (l/hôtel/), de la magie de l'exotisme (le /cirque/) et de l'image de la hiérarchie du monde (l'/enfer/). Dans *Amarcord* et dans *E la nave va* celui-ci devient le transatlantique de luxe : le Rex ou Gloria N.. Ses couloirs, les diverses enceintes, les cabines des passagers, les salons, le bar, la cuisine, les soutes, la salle des machines et les ponts reproduisent l'architecture en paliers et labyrinthique de l'hôtel à la seule différence du déplacement (*8 1/2* ; *La Cité des femmes* ; *Ginger et Fred* ; *Amarcord*).

Dans *La dolce vita* Sylvia, tandis qu'elle monte les escaliers de l'église Saint-Pierre, s'exclame et s'adresse enthousiasmée à sa secrétaire : «Regarde ! Ca ressemble à unnavire". **Navire**, **couloir** matriciel-infernal et **escalier** carnavalesque sont mélangés ici dans la figure de **l'église**. On voit bien que **l'église** et la **place publique** ne font qu'une seule entité à l'aide du descripteur du **navire**.

espaces de loisir

Le **café**, le **cabaret**, le **restaurant** ou le **bar** (*Roma* ; *La dolce vita* ; *8 1/2* ; *Amarcord* ; *Ginger et Fred* ; *Juliette des esprits* ; *L'Epreuve d'orchestre* ; *E la nave va* ; *L'Interview*) sont les endroits situés dans l'intervalle instauré par la période s du Carnaval. Chacun de ces espaces met en relief un aspect de la vie festiv carnavalesque : soit, par exemple, le festin, soit le plaisir sde la rencontre conviviale, du verbiage ou le plaisir de la danse ou du spectacle. Dans ces endroits on discute, on se dispute, on boit, on mange, on raconte des blagues, on joue du théâtre, on récite de la poésie, on chante ou on joue. L'hétérogénéité humaine fait de nouveau son apparition : les allemands, les français, les italiens, les russes sont ici (*E la nave va*), mais également la dispute. Autour de la table a lieu la polémique entre Casanova et le marquis Du Bois sur le sujet de la labilité féminine, la dispute violente sur le sujet de «qui fabrique le costume du clown ?» (*Les Clowns*) ou celle qui éclate entre Trimalchio et le poète Eumolpio sur l'attribution des vers de Lucrèce (*Satyricon*). Le spectacle de cabaret, les mimes et la danse sont une prolongation au niveau de l'expression corporelle du festin (*Roma* ; *Satyricon* ; *Casanova*). Les protagonistes de ce drame corporel sont les spectateurs et les acteurs de la représentation. La fête elle-même est une *agone*, un endroit de combat.

(34, 25, 245, 268)


34


268b


25


245


268

Ces espaces convergent vers la formule synthétique de la **fête** spontanée. *La dolce vita* est une suite de fêtes situées dans les diverses enceintes parcourues par Marcelo. *Satyricon* dédie une longue séquence à l'épisode du festin de Trimalchio [4] . Dans *L'Interview* la projection de la séquence de lafontaine de Trevi (*La dolce vita*) est faite au milieu d'une petite fête qui est née d'une manière spontanée. La fête occupe des séquences entières de *E la nave va* ; *Juliette des esprits* ; *Casanova* ; *La Cité des femmes*. Elle associe la foule libre, égale, hétéroclite, les discussions philosophiques, la séance de **spiritisme** (*La dolce vita* ; *E la nave va*), l'écoute des **voix** (*La dolce vita*), le **jeu**, le théâtre du **travesti** (*La dolce vita*), **l'excès érotique** - Marcelo qui est attiré vers la fontaine par Maddalena [5] - la musique ou la danse (*La Cité des femmes* ; *Casanova* ; *Satyricon*).

La **gare** (la Stazione Termini de *Roma* ou de *Ginger et Fred*), comme **l'aéroport** (*La dolce vita*) ou le **port** (*E la nave va*) sont des succédanés de la **place publique**. Le système descriptif de la /place publique/ est mélangé avec les systèmes descriptifs du /voyage/ et de la route, de la hiérarchie du /monde humain/ (du personnage du mendiant jusqu'aux figures de l'uniforme militaire ou policière) et du /cirque forain/ (les hommes qui crient à tue-tête dans tous les sens et **l'orchestre ambulant** des **aveugles**). Ces espaces manifestent d'une façon fragmentaire et épisodique des figures du «bestiaire» fellinien. C'est l'endroit que quitte le protagoniste (*Roma*) ou là où apparaît la figure féminine de la maîtresse (*8 1/2*) ; il est le début du trajet infernal (*E la nave va*) ou l'instant de transgression vers un autre *opus* (*Satyricon*). (842, 226, 594)



824



226



594

La **rue** reçoit en son sein le festin, la fête populaire et le voyage (*Roma*), le spectacle du cirque (*Les Clowns* ; *Satyricon* ; Casanova ; *La Cité des femmes*) et le Carnaval (*Roma*). Les rassemblements humains se forment dans l'espace public du **bordel**, figure située entre la ronde du cirque, la cage des bêtes et la mécanique de l'automate féminin (*Roma* ; *La Cité des femmes*) ; des **bains** sépulcraux (*8 1/2*) ou pendant les cérémonials de l'ablation rituelle devant le pouvoir (*Satyricon*) ; dans la **salle de cinéma** (*Roma* ; *La Cité des femmes* ; *8 1/2* ; *Casanova* ; *Satyricon* ; *Ginger et Fred* ; *L'Interview* ; *E la nave va*) ; la **salle de répétition** (*L'Epreuve d'orchestre*) ; le **studio** (*L'Interview*) ou le **tramway** et le **métro** (*L'Interview*).

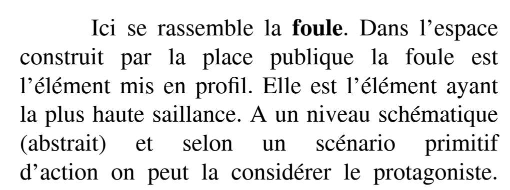
(342)



342

la place publique

On va essayer de cerner les coordonnées encyclopédiques fondamentales de l'espace invariant, l'unité symbolique prototype : la **place publique** [6].



Ici se rassemble la **foule**. Dans l'espace construit par la place publique la foule est l'élément mis en profil. Elle est l'élément ayant la plus haute saillance. A un niveau schématique (abstrait) et selon un scénario primitif d'action on peut la considérer le protagoniste.

La plupart des actions de la **foule** s'expriment au niveau de la permissivité rituelle de la fête. Le **rire** et la **farce** sont les formes d'expression privilégiées. La farce est une mise en scène «primitive» manifestée au niveau du quotidien. Elle est une représentation minimale, de premier degré. De ce point de vue la farce est ambivalente même dans ses formes les plus simples, car elle peut être incluse soit dans le domaine de la /vie/ soit dans celui de la /représentation/. Par conséquent la farce contient dés son éclosion une ambiguïté de positionnement. Elle pose problème car elle peut être considérée comme un «faire semblant» ou comme une «action réelle».



Essentielle à la vie de la foule est la

coexistence entre des diverses formes de spectacle avec l'expression hyperbolique de la vie, de la vitalité débordante (sous les traits du paroxysme du festin, de la beuverie, de la violence - verbale ou corporelle - et de la sexualité effrénée). La foule vit un mode de vie où toute action est spectacle et tout acte spectaculaire est l'expression de la vie. (429, 393, 412)



429



393



412

Dans le **théâtre** Barafonda (*Roma*) la **place publique** est cartographié sur les coordonnés du spectacle théâtral carnavalesque où la frontière entre la salle et la scène est perméable à toutes sortes d'interventions. Ici les gens mangent, ils font des commentaires sans arrêt, bavardent, se taquinent, se querellent, rient et blâment sans frein, se font des grimaces, souffrent et pleurent, les jeunes font des farces et un enfant pisse à travers les rangs de chaises [(7)] . Entre les acteurs et les spectateurs existe un continuel dialogue-duel (un échange de remarques, d'injures ou de louanges) [(8)] . Ce trait caractéristique des relations familiales qui dominent le Carnaval est instancié chez Fellini, par exemple par la figure du maître de la maison qui offre un spectacle à ses invités. Le marquis du Bois (*Casanova*) est l'amphitryon et ensuite le protagoniste d'un spectacle d'opéra conçu pour ses invités. Trimalchio (*Satyricon*) récite des poèmes ou danse devant ses invités. Cazzone (*La Cité des femmes*) chante un air d'opéra pour ses amis.

L'ambivalence de la place publique est le résultat d'un amalgame hétéroclite. Divers systèmes descriptifs se croisent apparaissant sous les traits de l'habitacle, de l'arène, de l'endroit de passage, de la scène (de théâtre, d'opéra, du ballet, du cinéma forain). On a vu que les gens remplissent un double rôle : ils sont acteurs et spectateurs [(9)] . De même les protagonistes du film ont un rapport ambivalent avec l'auteur. La relation entre le personnage et l'auteur est établie en fonction de la rhétorique du **masque**. L'auteur est un «anonymat qui crée et se voit créer, comme moi et comme autre, comme homme et comme masque» (Kristeva 1962:160). On voit cet **anonymat** au travail dans la fin de *E la nave va*. Là il prend la forme de l'»**oeil» de la caméra** ; celui qui avait enregistré les événements jusqu'alors à partir d'une position hors-diégèse s'insère dans la diégèse. La caméra intra-diégétique derrière laquelle se cache un inconnu regarde à ce moment la caméra extra-diégètique (ou l'observateur). Ce regard caméra est également une reprise du regard de Paola vers la caméra dans *La dolce vita*. (680, 679, 147, 677)


680


679


147


677

Le nom propre, le **créateur**, Fellini se dissémine dans le discours du film. Diverses figures reprennent l'instance du créateur (selon le système descriptif du /fou/) : Marcelo de *La dolce vita*, Guido de *8 1/2*, Snaporaz de *La Cité des femmes*, Pipo Botticela de *Ginger et Fred*, Marcello Mastroianni de *L'Interview*, Orlando de *E la nave va*, le préfet Gonnella de *La voce della luna*, le chef d'orchestre de *L'Epreuve d'orchestre*, le jeune de *Roma*, *Les Clowns*, *L'Interview* ou *Amarcord*, le poète et le jeune Encolpio de *Satyricon*, Juliette de *Juliette des esprits*, Cabiria de *Les nuits de Cabiria*, mais aussi Fellini de *Les Clowns*, *Roma*, *L'Interview*. L'espace de la place publique contient les repères qui permettent d'identifier la figure de **l'auteur du discours**. Ambivalent, l'espace de la place publique est non seulement mis en profil d'une manière objective - comme diégèse ou élément désigné -, mais, également, il représente un système descriptif pour le discours cinématographique lui-même - il désigne les conditions de fabrication de ce discours.

La mise en discours felliniene se fait selon le modèle de cet équivoque interne au Carnaval - le mode de vie du peuple sur la place publique. Le film hésite entre ce qu'il représente comme un diégétique hors-lui et ce qu'il est. Il représente un fait de Carnaval selon le mode du Carnaval. Le film lui-même est une /farce/. Par exemple, dans *Les Clowns* le film construit deux diégéses, deux espaces, mais garde les mêmes figures humaines pour faire un Carnaval de second degré.

L'ambivalence règne sur les manifestations des personnages dans *Les Clowns*. L'équipe de tournage du film (Maia, la secrétaire ; le charpentier ; Alvaro, l'aide de plateau ; Lina, la mère d'Alvaro et la tisseuse de costumes ; et Roy, le cameraman anglais) s'avère être disséminée dans les épisodes indiqués explicitement comme des séquences documentaires ou de fiction. Les gens qui font partie de l'équipe du tournageapparaissent alors en tant que personnages du mmonde représenté. Tous ces individus appartiennent, d'une part, à la diégèse du documentaire et, d'autre part, ils sont inclus dans le monde représenté par le documentaire ; celui qui, en fin de compte, s'avère être l'espace de production du film. Ils sont *Les Clowns* qui font le film lui-même. La **farce** du clown coïncide avec la structure du film [(10)] . La voix-off de Fellini est en contradiction avec ce qui se passe à l'image. Le discours carnavalesque du clown qui parodie le documentaire sur *Les Clowns* est la farce qui nourrit le film. La farce permet la «sortie» du sérieux de la fiction du

documentaire afin de laisser libre cours à la conscience de la convention, à la capacité critique.

1407a



1407b



1408



1409

LA COMPOSITION HUMAINE

La structure sociale de la **foule** rassemblée sur la place publique fellinienne est relevante à notre propos car elle représente le modèle de l'humanité tel que le discours carnavalesque le conçoit. Les catégories humaines telles qu'elles sont définies par un modèle prototype sont, à quelques exceptions, les mêmes d'un film à l'autre.

Agglutinante, construite sur un mode adjonctif, la **foule du Carnaval** représente un modèle bivalent de l'humanité. La masse d'hommes et des femmes se représente comme une unité à fortes liaisons (une famille réunie en cortège - conçue soit comme catégorie d'âge, professionnelle ou sociale soit comme l'humanité sous son aspect universel) sous les traits de l'anonymat, sous le couvert d'une «autre» figure (le masque) mais aussi sous le signe de l'agglomération de la diversité des figures. D'une part l'image de la foule accentue les traits de la cohésion, de la convergence et de l'unité d'une forme immuable identique à soi à travers le temps (l'humanité sous son aspect d'espèce) et d'autre part elle accentue la diversité des formes humaines, la prolifération sans fin des morphologies individuelles [(11)]. On construira l'entité de la **foule** à partir de la composition humaine des gens qui se réunissent sur le quai avant le départ du navire dans *E la nave va*. On indiquera les catégories humaines qui apparaissent, l'ordre de leur apparition sur scène et l'emphase cinématographique accordée aux personnages : c'est-à-dire l'endroit occupé dans le cadre et l'attitude auctorielle adoptée (rapprochement ou distance ironique). Néanmoins on situera toujours les éléments par rapport à leurs occurrences dans d'autres films.

la foule et la caméra

La première catégorie humaine qui apparait à l'image est la **foule**, les **gens anonymes**. Elle est désignée comme un ensemble non-individué (comme un nom de masse : la foule) quoiqu'elle est composée au niveau de l'image par une multitude d'éléments humains [(12)]. (349, 610)




349



610



1170

Au moment de la lecture du plan général de la foule il faut prendre en compte sa possible relation de schématicité avec des expressions verbales qui désignent l'entité en question. Pour avoir un tel support verbal on a choisi des fragments du scénario (Fellini, 1984:31-5). Ainsi, pour indiquer ce que représente la première image du film, Fellini parle d'»hommes et femmes du peuple», expression générique, paraphrase des expressions comme «la foule» ou «le peuple» où est introduite une distinction primaire, celle des sexes. Ces expressions mettent en relief l'image du véritable protagoniste du discours carnavalesque. Il faut souligner que le domaine dans lequel se dessine cette entité est l'humanité - vue comme ensemble des gens sans aucune indication quant au statut social. La **foule** - objet prototype de l'humanité de Carnaval - inclut dans sa description sommaire l'indication d'une humanité définie génériquement d'un point de vue de la différence sexuelle et met en valeur l'anonymat comme marque essentielle.Néanmoins on voit que l'opposition sexuelle (definitoire et pas encore agonique, dynamique) introduit une différence située à l'intérieur d'un ensemble homogène. (Peut être il faut souligner que dans l'économie d'un message symbolique cette entité - le peuple - se présente dans cette première description comme un **être hermaphrodite** car il contient en soi la division sexuelle - **homme(s) et femme(s)** -).

Une fois dressées ces limites Fellini démarque les frontières des sousensembles qui spécifient encore plus l'hétérogénéité de cette masse par critères d'âge ou professionnels : des «pêcheurs ambulants», «des enfants», des «porteurs» et des « voleurs». **(13)**.

Trait caractéristique du texte cinématographique fellinien, la **foule** se définit aussi par rapport au dispositif cinématographique, la **caméra** - qui elle est, par un mouvement contraire, diégétisée. Tous les gens qui composent la foule «courent afin d'apparaître dans l'image». Par conséquent, l'image de *E la nave va* introduit d'emblée le protagoniste du Carnaval dans une expression subjective (l'image du plan). L'instance énonciatrice est une «énonciation énoncée» ou, en d'autres termes, la caméra adopte un point de vue subjectif qui appartient à un inconnu situé dans l'espace de la foule. L'observateur se trouve devant des informations concernant le mode de fabrication de l'image. La foule est ainsi vue de l'intérieur. L'instance créatrice du texte est à inclure par l'observateur dans l'espace carnavalesque de la foule. (601, 600)



1410



1411



1412



601



600

A partir de ce positionnement cognitif il est possible de s'imaginer que le dispositif cinématographique lui-même est, à son tour, «produit» par la foule. Ainsi il n'existe pas de point de vue extérieur au domaine de la foule. De cette manière la boucle du trajet de conceptualisation de ce que l'image représente se ferme, car ce qui est représenté est justement l'instance productrice de la représentation : la foule du bas peuple. La **caméra** est, définie ici schématiquement, c'est-à-dire uniquement en termes de positionnement, une instance qui enregistre des images à l'intérieur de la foule et qui est reconnue en tant que telle par celle-ci. En d'autres termes la référence (désignation) de l'entité (la foule) contient aussi l'identification d'un aspect de l'instance représentationnelle (la caméra et le point de vue adopté). L'information contenue dans le processus d'identification de l'entité désignée fait aussi référence ou met en relief un "positionnement de perspective égocentrique" [14] . Par des débrayages successifs la fin du film rendra d'ailleurs ce trajet de lecture explicite et développera en détail les suggestions contenues de manière sommaire dans cet début de séquence.

Entre **la caméra et la foule** se met en place une sorte de chasse comique à l'image. Les gens essaient d'»entrer» dans l'image, d'obtenir une place dans l'espace du plan tandis que la caméra essaie de garder son indépendance de choix en basculant «d'une main nerveuse» de gauche à droite. Ce jeu de «dialogue», voire même de combat, entre la foule et la caméra est une variante de l'ambivalence générale du discours carnavalesque qui pose une relation agonistique entre l'auteur et le personnage du discours et celle, corrélative, qui se forme entre le spectateur et l'acteur de l'histoire. L'instance productrice du discours - l'autorité textuelle - perd par cette dérision de la part des personnages le statut inébranlable d'autorité finale. Il s'agit d'une variante de l'attitude de prise en dérision du sérieux par le Carnaval qui se manifeste ici particulièrement dans le domaine de la désignation de l'instance productrice du texte. (596, 586)


596


586

On découvre la technique de «subjectification» de la position de la caméra dès le début de la carrière cinématographique de Fellini. Une des premières scènes qu'il a mis en scène dans *Paisa* de Roberto Rossellini est une transformation d'un point de vue objectif en un point de vue subjectif de la caméra (Bondanella 1992:47-8). On retrouve le procédé tout le long de sa carrière. Par exemple, même dans *Lavoce della luna*, le dernier film en date, l'introduction d'une scène de foule (la place publique) commence à la manière d'un reportage. Un policier s'adresse à la caméra et raconte l'essentiel de l'action en cours, jouant ainsi le rôle d'un reporteur de télévision. Généralement, pour ce genre de scènes, Fellini préfère une introduction «objective» (en plan général) qui fait un tour d'horizon du site et ensuite adopte un point de vue du type «reportage» en fixant un personnage-narrateur. Dans *Amarcord*, avant de s'approcher du premier narrateur (le clochard) et du second - quelqu'un qui a plus d'autorité sur le plan du savoir (le professeur d'histoire du lycée local) -, l'image suit à travers un long tour d'horizon la petite ville de province [(15)].

Il faut remarquer que l'instance qui filme dans *Amarcord* est pour la plupart du temps extra-diégétique et **anonyme** (un trait définitoire de la foule elle-même qui acquiert ainsi, par défaut, le statut de système descriptif de l'ensemble des informations apportés sur le dispositif d'enregistrement des images). L'identité de l'équipe du tournage vers laquelle s'adressent parfois les personnages durant leur monologue ne nous est pas révélée dans ce film [(16)] . L'équipe garde son caractère impersonnel quoique humain (non objectif). Le narrateur est, à cet instant, le clochard, l'idiot du village. La mise en discours est, pour ainsi dire, réalisée conjointement par une variante du fou (l'idiot) et par une instance humaine, mais anonyme. En d'autres termes l'histoire du film est un produit fabriqué à l'intérieur de la foule ; la mise en discours est elle même un spectacle de Carnaval. Le Carnaval se met lui même en scène car il est en même temps le protagoniste et le spectateur du spectacle. A partir de ce moment initial (d'un embrayage ambivalent) le discours cinématographique prend en dérision ce qu'il représente : le Carnaval lui-même [(17)].

A titre de parenthèse on peut noter que dans *Le Scheic blanc* Fellini, à l'aide d'un montage parallèle, transforme la diégèse d'Ivan en commentaire de la diégèse de Wanda. Lesprotagonistes : Wanda, Ivan et Rivoli sont des victimes des farces de Carnaval. Tous les trois sont inclus dans des narrations carnavalesques. Mais chaque monde ainsi conçu sert aussi de commentaire facétieux à l'égard de l'autre. Chaque espace diégétique acquiert, à tour de rôle, une double fonction : une fois en tant que représentation d'un monde fictif et une fois en tant que commentaire d'un autre monde. Ainsi dés le début cinématographique du cinéaste le carnavalesque se situe sur un double plan.

Le monde représenté par le film est situé sur une scène objective ou est inclus dans un acte performatif. Comme véhicule des informations sur le contexte de fabrication de l'image il met en relief le caractère d'acte de langage du monde représenté. Ceci permet une lecture citationnelle (intertextuelle) du film. Les éléments présents à l'image peuvent être des objets représentés ou des attitudes envers le monde représenté. Leur équivoque subsiste tout le long du film. Parfois

l'image met en relief une attitude descriptive (usage) envers le monde représenté et parfois une attitude performative (citation) envers ce monde [18].

En ce sens le monde du Carnaval représenté est un **artifice**, un spectacle. A travers ce mécanisme le monde est conçu - selon une perspective carnavalesque typique - comme un équivoque essentiel établi entre la vie et la création. Ce que l'observateur voit est parfois un monde fictif et parfois un monde artefact. Au fait la diégése du film est un espace fictif et/ou un espace ayant des traits **d'artefact** [19].

Parfois cette figure est représenté à l'intérieur de l'espace fictif ; elle est thématisée. On se réfère ici soit à la **plastification de la mer** soit à l'»**artificialisation» graduelle du personnage humain**. Le discours cinématographique fellinien soutient en égale mesure la possibilité de concevoir la situation comme objet de fiction ou comme représentation affichée en tant que telle. La *thanatopraxie* revêt les divers trajets cognitifs qui forment des divers reliefs à l'information transposée par l'image. Trait du monde (représenté) de Carnaval elle devient aussi un trait de la mise en discours de ce monde.

(348, 363)



1348



1413



363



1172

narrateurs et auteurs

Dans *La voce della luna*, comme on l'a mentionné auparavant, avant de passer à un épisode qui décrit une action impliquant plusieurs personnages et ayant lieu sur la place publique, la **caméra** prend comme **narrateur** un policier. Dans une autre scène qui représente le peuple sur la place publique, l'équipe des journalistes est introduite dans la diégèse, mais dans une position dissociée de l'instance productrice du film. Le **journaliste** qui discute ou prend des interviews est filmé soit selon une position associé au point de vue de la caméra de l'équipe des reporteurs soit est filmé selon un autre angle de vue : un «autre reportage». De même la deuxième partie de *Les Clowns* commence par l'intervention en situation

reportage de Maia, la secrétaire de plateau de l'équipe de Fellini qui fait le **documentaire**. Dans *L'Epreuve d'orchestre* c'est un personnage humble, le balayeur de l'oratoire, qui est, au début, le narrateur. A part les attitudes des personnages et la lumière crue des projecteurs il n'y a pas d'autres indications sur l'équipe qui fait le film. La confession du chef d'orchestre a lieu devant un interlocuteur hors-champ. Mais parfois cet interlocuteur voyeur s'éclipse à l'image pour devenir un instance impersonnelle, hors-dièges. Au fait l'unique caractéristique de cet interlocuteur voyeur, c'est-à-dire le fait de représenter, se dissémine dans le monde représenté qui est ainsi contaminé par une sorte de «fait à être représenté» [20].

(795, 800, 775)



795



800

775

Une pareille dissémination du foyer narratif se produit également au niveau de la voix qui commente l'action représentée dans *I Vitelloni*. Cette **instance anonyme**, commentaire-off, entretien la confusion entre la complicitéavec les personnages (c'est un personnage-spectateur), avec le spectateur (l'utilisation d'un "nous", équivoque, qui implique aussi le spectateur et avec un narrateur-omniscient (un rôle qui peut aussi se confondre avec la figure du réalisateur : Fellini). Cette sous-détermination "marquée" peut se lire comme une figure de l'absence (Vernet :52-3), mais aussi, comme figure qui décrit - à travers la marque zéro - le caractère ineffable du narrateur ; du créateur conçu comme force diffuse ayant le don de l'ubiquité.

Dans d'autres films, comme *8 1/2*, la présence d'une instance responsable de la production du film est disséminé (sans attribution explicite) dans des sons-off (extra-diégétiques) et des lumières (comme dans l'arrivée de Guido dans la salle de bains au début du film). La communication complice, voire même amusante, de la part d'un personnage qui fait, dans un contexte incongru avec ce genre de «rupture», un geste farceur, un geste humain, qui forme une liaison vivante (non-conventionnelle) entre le personnage et l'observateur apparaît aussi dans un film Romain ou le personnage fait des clins d'oeil dans la direction du spectateur (*Bloc-notes d'un metteur en scène*) et dans les clignements complices vers la caméra qui adopte le point de vue de l'enfant dans *Les Clowns* (Bondanella 1992:182/185). Le signe qui dénote la présence d'une farce (dont on ne connaît pas le contenu) devient une marque stylistique du cinéma fellinien. Cette rupture «métanarrative» qui est considérée d'habitude comme une innovation

dans l'art cinématographique est un procédé fréquent dans l'art théâtral et dérive, selon nos hypothèses, du principe dialogique et de l'ambivalence (vie /vs/ discours ; scène /vs/ salle) caractéristiques du discours carnavalesque.

Il s'agit en premier lieu d'une démystification de l'artefact, de l'illusion mimétique, mais il s'agit aussi d'un procédé qui crée une couche supplémentaire de fiction. Le réalisme grotesque n'est pas le réalisme littéraire du XIX-ème siècle. Le mélange des genres et des espaces, le continuel dialogue avec la «salle» et le jeu avec l'artificiel sont à compterparmi ses traits essentiels. L'auteur des oeuvres carnavalesques suit une poétique traditionnelle, ses oeuvres sont des artefacts faits par un artisan - elles ne sont pas des "oeuvres". Le jeu avec les conventions (ce qu'on appelle la mention) et les sauts d'un espace fictif à l'autre font partie de ses règles constitutives.

Dans les scènes des débuts des films on trouve deux modalités différentes d'introduction qui peuvent coexister ou se manifester d'une manière indépendante. La première est un plan général de la **foule** anonyme - la «mer humaine» - et la seconde est un plan rapproché qui introduit un **personnage témoin** [21] . Il s'agit d'un plan conçu selon le modèle du **reportage-interview**. On se trouve devant une manière d'indiquer que la «naissance» ou la génèse du protagoniste et de son histoire ainsi que l'émergence de la subjectivité représentée par la caméra (le film et le spectaculaire en général) sont un effet de l'agglomération humaine, de l'unité indestructible de la foule, du peuple. (184)



184

Par exemple dans *E la nave va* le **narrateur-personnage**, Orlando, est le journaliste désigné en tant que tel. Il est d'une manière explicite identifié au chroniqueur des événements et à la fonction sociale de l'artiste (dans l'économie générale des rôles repartis dans l'humanité felliniene). Ce qui nous intéresse est la série des instanciations de ce rôle qui varie de la figure du **clochard**, de la **femme**, du **policier**, à celui de **journaliste** ou du **professeur**. Cette série induit une forte équivalence fonctionnelle entre ces protagonistes.

Dans *Ginger et Fred* l'image initiale du film commence avec le foisonnement humain de la gare de *Roma*. Dans *Roma*, apres la séquence de l'enfance, commence l'épisode romain avec des images de la foule de la gare. La foule se réunit pour le Carnaval dans *Casanova*, les ouvriers mâcons et les **enfants** suivent du regard et saluent la statue de Jésus Travailleur portée dans les airs par un hélicoptère (*La dolce vita*) et *8 1/2* commence par l'image d'un bouchon devoitures dans un tunnel. Sur le chantier situé en pleine place publique on trouve les **ouvriers** sur leurs charpentes dans *Les tentations du Docteur Antoine* et dans *La voce della luna.*

fragments de la masse populaire

Dans la scène du début de *E la nave va*, après le plan général introductif, un véritable **cortège** de personnages font leur apparition. Ils font parfois des gestes comiques. Le tout à un air clownesque. Un personnage se détache et reste d'une manière constante à l'image dans les scènes qui vont suivre : les **enfants**. On a vu leur rôle important dans le Carnaval et dans l'oeuvre de Fellini (v. le chapitre 4 : le jeu, l'enfant et les prophéties ; le danse de Sarraghina). D'une part ils représentent le coté vif, dynamique et libre de l'humanité, son aspect de devenir temporel, et d'autre part ils apportent la tonalité de la farce.

Après la mise en place de la foule et l'opération de mise en profil des enfants suit l'apparition d'une voiture d'où sortent le **producteur** anglais, Sir Reginald Dongby, son secrétaire et, à la fin, sa **femme**, Lady Violet, personnages qui

vont être immédiatement entourés par un joyeux groupe d'enfants. La foule est composée par la multitude des ouvriers et des enfants - catégories primaires - et ensuite entrent en scène (émergent en quelque sorte) les **aristocrates** et les gens liées d'une manière quelconque à la vie artistique.

Chaque personnage introduit dans cet épisode a droit à une **scène**. Le personnage est inséré dans un scénario minimal, défini par une seule action, une unité qui lui confère de cette manière individualité - au fait le met en profil en le détachant de l'arrière plan formé par la «foule sur le quai» [(22)] . On a souvent remarque cette structure narrative élabore en «ruches» des films felliniens."**Deux carabinierri** en uniforme et diagonale», qui font leur ronde, s'introduisent dans le cadre avec le dos tourné, comme s'ils ignoraient le **cameraman**. Ensuite un **passant**, un porteur, met d'une façon insolente sa tête dans le prim-plan de l'image et rit bêtement, satisfait par la sottie qu'il a fait. Il y a dans cette scène, comme on soulignait auparavant, une complicité entre la caméra et les personnages. Les représentants de l'autorité ignorent la caméra et, au contraire, les gens de la foule essaient de s'introduire dans le champ afin de faire des signes vers les virtuels amis ou les proches situés du coté du spectateur. (v. l'illustration du chapitre 1 : le non-sérieux ou l'autorité parodiée / **figures du pouvoir**)

Un **banquier**, un **producteur** et l'»**acteur** des comédies (de film muet), Ricotin», qui fait quelques grimaces pour l'amusement des enfants, surgissent sur scène. Derrière le «**clown**» fait son apparition l'»**homme de finances**» vêtu d'un manteau de fourrure, fumant un cigare immense et accompagné par une femme «pale et fière». Lady Violet, la **femme du producteur** anglais, Sir Reginald Dongby, entourée par des enfants, regarde avec intérêt deux **marins** qui, s'apercevant qu'on les regarde d'un façon si insistante commencent à rire.

Le **ténor** Fuciletto fait son apparition («Faisant des blagues bienveillantes aux enfants agaçants le corpulent et temperamental ténor Fuciletto se dirige vers une carrosse») ; deux femmes l'accompagnent («il tend son bras pour aider à descendre de leur carrosse les deux élégantes dames qui portent des chapeaux avec des plumes»), les **sopranes** Ines Ruffo Saltini et Teresa Valegnani. «Derrière l'ombre de son gigantesque carrosse surgit Ildebranda Cuffari» suivie par sa **fille**, son **secrétaire** et le **professeur** de canto. La **diva** est accueillie par le ténor Fuciletto avec des signes et des sons dégradants, de blâme. Deux limousines de luxe s'approchent du quai. Le cameraman et son appareil s'approchent de cette scène mondaine. «Des enfants, des hommes, des femmes et des matelots» s'approchent à leur tour des voitures. Sous leurs yeux ébahis descendent des voitures des femmes en habit arabe - le **harem** d'un **sultan**, ami de la chanteuse défunte.

(599)



599

«Le **journaliste** Orlando tourne le dos à un coté du navire et ajuste pour une dernière fois sa cravate (...) il a quelque chose de clownesque dans son apparence, que les enfants apprécient». Un insert avec la réplique du personnage apparaît à l'image : «On te dit : <<fais la chronique, raconte ce qui se passe !>> Mais qui sait ce qui ce passe ?». Afin de souligner le caractère clownesque du personnage, mais aussi pour prendre en dérision le sérieux du rôle de chroniqueur, de témoin et d'interprète des événements Orlando improvise un numéro comique de music-hall : «il met un chapeau en «tweed» ayant la forme d'une cloche et l'enlève et ensuite, à la manière de Fregolli, dans un rythme de plus en plus rapide, met et enlève une série de chapeaux, de formes et des couleurs différentes». Cependant le cameraman filme et, aveugle, donne des coups de pied à gauche et a droite essayant d'éloigner les enfants qui l'agacent.

l'enterrement joyeux

Après qu'Orlando ait envoyé de cette manière rhétorique son message - «Qui avait passé un jour de juillet de l'année 1914 sur le quai dix aurait vu un procession de personnalités de toutes sortes monter au bord du transatlantique «Gloria N.» - on entend la musique funèbre et de loin s'approche le corbillard. La foule se rassemble. Du corbillard descendent deux **croque-mort** qui portent sur un coussin l'urne avec les cendres de l'artiste défunte. Cette scène est réalisée sur le scénario d'un numéro comique. Le deux avancent avec sérieux, mais ils sont arrêtés par le photographe qui n'a pas eu le temps d'immortaliser l'instant et, par conséquent, ils reviennent sur leur pas, à reculons, pour reprendre encore une fois le mouvement du cérémonial. Il faut peut-être se rappeler que dans le langage de *la commedia dell'arte* et le théâtre desmarionnettes italien la **mort** et l'assassinat sont des épisodes comiques. La violence et la mort, pour les spectateurs de ce genre de spectacles, sont perçues dans le cadre de l'esprit carnavalesque comme des actions rituelles (v. Stam 1989:116).

La séquence entière est réalisée au mode comique-grotesque et oppose le grave et le non-sérieux. Dans l'atmosphère flotte un air enfantin (de jeu) et clownesque. Dans les premiers plans un **passant** quelconque entre dans le cadre. La caméra change de position. Le passant à bon escient se fourre de nouveau dans le cadre. Une main anonyme le tire hors-cadre. Quelques plans plus tard on voit un **clochard** qui joue avec un violon assis sur une chaise - la figure du **clochard aveugle** qu'on a rencontré dans *Amarcord*, *Satyricon*, *Ginger et Fred* - et prés de lui un homme avance, tête en bas, sur ses mains. La caméra enregistre une petite farce triviale - qui la met même en position de conflit - et ensuite une figure de cirque ; un mouvement à l'envers, un renversement comique de l'ordre du monde. La même figure du non-sérieux est répétée dans la scène des carabinerri. Suite à l'intervention insistante du passant qui rit bêtement les deux policiers étonnés tournent leur visage vers la caméra et ensuite se regardent sans avoir l'air d'avoir compris quelque chose. La présence et les grimaces de Ricotin confirment l'aspect de farce de cette séquence. Les regards échangées entre Lady Violet et un matelot continuent la farce dans le domaine de la sexualité. (L'échange de regards qui trouve son «commentaire» par la présence d'un témoin, un porteur, qui regarde la scène et rit). L'irruption du sultan et de sa suite sur le quai crée l'atmosphère de l'exotisme du cirque. Les gestes dégradants de Fuciletto, qui imite les sons d'un pet, face à l'apparition d'Ildebranda Cuffari mettent encore un accent sur le plan de la farce grotesque. Le changement des chapeaux d'Orlando renforce la lecture strictement comique de l'épisode. Le retour à reculons des croque-morts pour le photographe du cérémonial marque une intervention du topos du «monde à l'envers». On se trouve devant les signes qui nous renvoient à un **enterrement parodique** - un renversement des signes du cérémonial funèbre. Un même schéma narratif lie lie l'épisode de l'enterrement du clown dans *Les Clowns* et le départ du navire de *E la nave va*. L'enterrement se transforme dans un spectacle comique qui loue les valeurs de la vie, les vertus de la vie matériel-corporelle. La **mort** devient un scénario resurréctionnel qui mélange et transforme d'une manière ambivalente la mort et la vie. (**le clochard aveugle** : 133)



133a



133b

Suite à un signal donné par **le chef d'orchestre** la musique d'opéra se met en marche («l'ouverture») et tous les participants

à ce cérémonial chantent à l'unisson l'air de «l'embarquement sur le navire». Le choeur embrasse tout le monde : «Sir Reginald Dongby et son secrétaire chantent ; les officiers, le matelots et les ouvriers du port chantent ; Ildebranda Cuffari avec sa voix précieuse chante ainsi que les sopranes Ines Ruffo Santini et Teresa Valegnani ; les secrétaires, les maestros et les carabinierri chantent, et le peuple, qui se trouve dans l'arrière scène, chante ; l'ensemble apparaît comme un concert mené par le maestro Albertini»

Notons que le final de cette séquence - comme d'autres scènes similaires, *Les Clowns*, *L'Epreuve d'orchestre*, - réalise un passage ambivalent du comique au dramatique sous le signe de la figure musicale. Les numéros comiques, les farces, l'agonie de la dégradation des signes et du blâme, le «monde à l'envers» de la folie, la répétition mécanique, les farces diablotines des enfants consolident l'aspect comique du chaos grotesque et, à la fin, sont renversées au moment de l'intrusion de l'instant grave de **l'harmonie musicale**. Une harmonie du son (du souffle transformé en son) qui transcende les existences et les différences individuelles dans un concert humain universel. Les humains se figent dans l'harmonie musicale perçue comme résurrection dans la «monumentalité» du signe artistique. Notons que la figure musicale préside le début du récit de *E la nave va*. Dans *L'Epreuve d'orchestre* la figure musicale a lieu à la fin du récit. Mais il s'agit d'une structure **cyclique** : la fin marque l'inciput d'un nouvel debut. Dans *L'Epreuve d'orchestre* la voix du chef d'orchetre, dans le noir, se transforme en rales fascisants : la voix de Hitler. Dans *E la nave va* la figure musicale - le choeur utopique - est reprise vers la fin, mais ne marque pas la fin du récit qui aura encore une relance finale.

Quelques constantes humaines peuvent être identifiées dans cette procession inaugurale.

la foule

La **foule** reste le protagoniste des films de Fellini, l'acteur et le spectateur du drame universel. Dans une scène allégorique de *Ginger et Fred* l'humanité réunie dans les studios de la télévision avance dans un couloir vers la porte du jugement d'avant le spectacle. Dans *Casanova* le ventre de la baleine avale une procession de gens qui pénètrent dans une salle de projections de «cinéma». Jonas est un personnage collectif.

(280, 163)



280



163



998

Les **scènes de foule** sont en surabondance dans les films de Fellini. *L'Epreuve d'orchestre* est un exercice cinématographique orienté vers les réactions d'un groupe humain : sa «chute» et son «élévation». *Amarcord* est une étude sur l'histoire du destin individuel de l'enfant à l'intérieur de la vie collective de la ville de province. Le film est ordonné en fonction des cérémonials collectifs : la fête de l'arrivée du printemps dans la place publique, les rallies mussoliniens, la course

d'automobiles, l'arrivée des prostituées ou des clients saisonniers à l'hôtel de la ville, les activités scolaires, la vie de la famille, la fête de l'arrivée de l'hiver, la sortie en mer, l'enterrement de la mère de Tita et la noce de Gradisca. Des épisodes entiers de *Roma* sont orientés vers la vie collective : les gens dans la gare de Rome, l'agitation des individus dans la rue, le festin dans la rue, le cortège polymorphe de l'anneau de Saturne, le spectacle dans la salle et sur la scène du théâtre Barafonda, la foule qui se réunit au bordel, les jeunes hippiesqui sont rassemblés sur les marchés qui mènent vers la fontaine, la fête à Trastevere (*Festa de Noi Antri*). Dans *La dolce vita* la foule est surprise à l'aéroport, dans la rue, au café ou dans les champs dans l'attente pleine d'anxiété du miracle. Dans *8 1/2* la foule est claustrée dans les rangs serrés de voitures ou forme une longue procession qui avance vers la fontaine ou les bains souterrains [(23)] . Le début de *Casanova* est marqué par le Carnaval de Venise. L'action de *I vitelloni* a un protagoniste multiple et se déroule dans les scènes de masse : un concours de beauté, une salle de théâtre, un bal de Carnaval et pendant la représentation d'un théâtre de variétés. Les épisodes de *Satyricon* ont lieu dans des lieux publiques : la salle de théâtre, la ville souterraine, les entrailles du navire ou la salle du musée, pendant des réunions comme le festin de Trimalchio, son enterrement truqué ou à la noce mimée de Lychas avec Encolpio, le cérémonial de l'affrontement du Minotaure à l'occasion de la fête du dieu du rire ou bien la réunion des invalides dans la grotte ou se trouve l'hermaphrodite. *Ginger et Fred* est envahi par le flux ininterrompu de la foule à la gare, au studios, dans le hall de l'hôtel, dans la salle du restaurant ou de la cafétéria, dans la studio-arène et dans la salle de maquillage. Dans *La voce della luna* Salvini découvre le spectacle diurne des préparatifs de la fête sur la place publique, la fête des «*gnocchi*» et la fête de la «miss de Carnaval», les rites de la jeunesse rassemblée pour la danse dans la discothèque et la réunion des gens sur la place publique rassemblés pour voir le miracle de la lune enchaînée.

Dans *E la nave va* les réfugiés serbes apportent l'image du collectif humain hypostasié sous ses manifestations primaires, magiques et spectaculaires ; l'expression communautaire primitive prend l'aspect de la danse libre, mais aussi de la magie payenne - une modalité d'existence paradisiaque situé en opposition avec la hiérarchie du pouvoir et son emblème : le duc autrichien. La danse sert ici de symbole d'une utopique fraternité universelle et de la régénération.

(612, 613, 614)



612



613



614

On remarque que la plupart de ces **fêtes** se trouvent sous le signe du **principe féminin** disséminé dans le décor. *Roma* et *La dolce vita* sont des fêtes localisées dans l'espace matriciel de la ville féminine. Dans *Amarcord* la fête populaire se consume dans la fascination érotique de la salle de cinéma, dans l'enceinte de la «Grande Dame» (l'hôtel de la ville) ou au milieu de la mer. *La Cité des femmes* est une suite de passages dans des

endroits clos - les emboîtements successifs des espaces à l'intérieur de l'Hôtel Mira-Mare ou de la maison de Cazzone. La fête et le rassemblement populaire se fait dans *La voce della luna* sous le signe de la lune. Comme la lune Vénus fait son apparition au Carnaval, mais reste énigmatique dans *Casanova*.

la foule, le portrait et le principe féminin

La **foule** se situe en opposition avec le **Pouvoir** et ses emblèmes. (v.chapitre 1). Il s'agit des emblèmes du Pouvoir pris en dérision d'une manière carnavalesque, des gais épouvantails. Dans la syntaxe de la farce de Carnaval ces images seront «détrônées», elles vont remplir la fonction de «roi de Carnaval», leur sérieux sera blâmé et leur prétentions seront dénoncées comme ridicules. Une autre image, féminine cette fois, est représentée sous une forme similaire : c'est-à-dire comme figure d'un **portrait** simulacre surdimensionné . La différence par rapport aux figures paternes consiste dans le positionnement différent de l'élément dans le scénario de la farce de Carnaval. Ces figures féminines remplissent le rôle d'agent (et non de patient) dans le parcours narratif de la farce. La farce s'associe à ces figures comme un de leurs attributs. Le protagoniste sera la victime de cette farce. Dans *Les tentations du docteur Antoine* le portrait géant d'Anita est l'agent de la farce joué au fou de Carnaval, le docteur Antoine. L'image d'un panneau gigantesque représentant une figure féminine - située dans une posture lubrique dans *Ginger et Fred* ou bien stylisée dans un acte sexuel comme dans *L'Interview* - indique la présence du spectacle de Carnaval. L'espace dans lequel cetteimage apparaît se situe sous le signe de ce type de spectaculaire. (866)


866


1161

L'image du **visage féminin**, signe d'un sacré, l'indice d'une obscure force génésique, apparaît dans *Roma* sous les traits du **visage** enfoui **sous l'eau** d'un puits découvert à l'intérieur d'une chambre lors des travaux pour le métro *Roma*in. Ce visage est associé à la figure de la déesse Cybèle, une statue entourée d'eau qui tourne le dos aux humains. Il s'agit d'une instance qui se cache ou se refuse au contact avec les humains. La figure se répète dans *Casanova* sous les traits de la tête géante de Venus qui ne sort pas des eaux pour se joindre à la fête de Carnaval. Le portrait féminin qui s'enfonce dans les profondeurs de l'eau (*Satyricon*) est, comme la femme qui tourne son dos, une autre figure qui se dérobe au regard. C'est la fuite de la femme idéale que cherchent Casanova, Guido, Marcelo, Snaporaz ou Salvini. Elle est configurée par l'image de la maternité primordiale - associée au symbolisme de la mer matricielle. Elle est située en opposition avec le pouvoir qui s'érige en contrainte paterne, phallique (*Casanova*), militaire-politique (Mussolini, le duc autrichien), ecclésiastique (le portrait du

prélat), artistique (les portraits de Presley, Bach, Mozart). D'une manière rituelle le Carnaval détrône, renverse toutes ces constructions dans leur prétentions afin d'opérer leur régénération (la fin de *Satyricon*) . La victime du sacrifice sert de bouc émissaire pour l'ensemble communautaire et pour ses valeurs. Dans le domaine des signes le discours maternel-carnavalesque, ambivalent et transgressif, joue la farce de la posture de renversement du discours paterne-phallique (le logocentrisme du texte «haut» de l'autorité du passé et de la Loi).

(774, 382)



774



382a

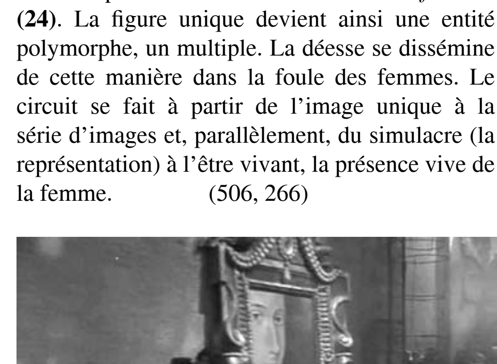


1156



1414

La figure de **la féminité idéale** évite le regard investigateur, elle se cache ou disparaît, mais réapparaît prés du protagoniste par une sorte d'ubiquité sous une forme multiple, protéiforme. Elle s'instancie sous diverses figurationsféminines, sous une diversité fragmentaire. On la voit dans la série des portraits féminins de *La Cité des femmes* **(24)**. La figure unique devient ainsi une entité polymorphe, un multiple. La déesse se dissémine de cette manière dans la foule des femmes. Le circuit se fait à partir de l'image unique à la série d'images et, parallèlement, du simulacre (la représentation) à l'être vivant, la présence vive de la femme. (506, 266)



506a



506b



506d



266



1136



0382b

Le portrait féminin est lié au **souffle** et à la **voix**

(chant, cri ou rire). L'addition des voix en orgasme des anciennes maîtresses de Cazzone qui sont enregistrées dans la galerie des portraits féminins produit un souffle inhumain qui transcende chaque voix féminine particulière au moment où l'ensemble est mis en marche (*La Cité des femmes*) . La voix, le chant, le **rire** et la moquerie de la féminité qui fait volte face sont les attributs de la déesse double (grand-mère et lune) de *La voce della luna*. Dans *La dolce vita* Marcelo, perdu dans une enceinte du labyrinthique château de Bassano di Sutri, écoute la déclaration d'amour de Maddalena qui lui arrive à travers le conduit d'une fontaine-coquille. Il rencontre avant cette scène la galerie des portraits féminins qui annoncent la galerie «sonore» de *La Cité des femmes*. A la fin du film la voix de la jeune fille que Marcelo rencontre au bord de la mer est couverte par le son des vagues déferlantes, une sorte de «voix» de la mer et du vent qui se substitue à celle de Paola. L'intertexte Carnavalesque est l'image de la <<Mère Folle de Dijon>> (Gaignebet 1986). Sur la bannière de la Compagnie joyeuse de Dijon elle est représente en tant que maître des quatre souffles et avec un visage de lune.

les personnages secondaires et la profondeur de champ

Les personnages du peuple s'insèrent dans la profondeur du champ, au plan second ou tierce de l'image. La camera, dans les scènes de foule, fait des travellings latéraux dans un lieu ou les individus eux-mêmes bougent latéralement (dans l'instance typique). Cet espace dépasse le champ du cadre (et le mouvement de la caméra indique expressément ce fait). C'est une étendue que la camera ne peut pas embrasser en totalité. Le positionnement de la caméra à l'intérieur de la foule donne naissance à un trajet cognitif particulier pour le spectateur. La foule est conçue comme une entité qui dépasse le champ du regard et notamment garde l'attribut de la dérobade du principe féminin. Un même schéma s'instancie dans les deux cas de figure. La perspective et le mouvement à l'intérieur de cet espace sont imposés par les apparitions successives des personnages (selon la figure de la **procession**, le défilement de

Carnaval). Le regard peut suivre les individus qui sont ainsi mis en profil sur un fond de continuité de mouvement de la caméra et sur un fond de continuité spatiale de l'entité de la procession. L'absence d'intervalle issu d'un découpage de montage fait que la manière de concevoir la foule est analogue à la conception de cette entité comme un ensemble unitaire. On remarque que deux conceptions sont imbriqués. Celle de la foule comme ensemble cohérent et celle qui pose à l'intérieur de cet ensemble des figures individuelles bien définies. Le Carnaval a en même temps un protagoniste collectif (saisi en tant qu'ensemble) et une multitude de protagonistes bien différenciés [(25)] . (68, 69)



68


69

Le corps grotesque se multiplie dans le **corps de la foule**. La foule devient spectacle primaire. La procession marque le rituel, l'organisation de vie selon une répétition organisatrice et en même temps, car il s'agit d'un signe itératif, la possibilité de transformation de l'ensemble du corps des humains en sa propre représentation. La **procession de Carnaval** est la vie du peuple et le signe de cette vie (car elle est modèle des processions futures). A l'intérieur de la procession les éléments se répètent (les humains) ; le corps entier se multiplie en fragments autonomes ; les masques sont le défilement d'un seul contenu morcelé sous diverses formes variantes. Tout élément peut être un détail ou peut devenir, comme métonyme du tout, un système descriptif de l'ensemble.Dans la séquence du début de *E la nave va* les visages gais des ouvriers, des porteurs du port ou des gens qui sont là s'introduisent d'une manière successive dans le cadre. Le cadre et **le dispositif cinéma** est situé parmi eux. Le point de vue se trouve à un niveau subjectif face à la diégèse. La **camera** est un des éléments de la foule. Elle est pour ainsi dire en même temps un fragment et aussi ce qui décrit (i.e. le dispositif à travers lequel se forme l'image de cette foule). On a vu le plan qui représente un groupe de gens, suivi par un autre plan où on voit le violoniste et l'homme qui avance sur ses mains suite à quoi apparaissent sur scène les deux carabinierri qui, dos tourné vers la caméra, s'interposent entre cette scène et le spectateur. Ensuite le visage d'un homme qui rit apparaît à l'image jusqu'au moment où une main le tire hors cadre. On voit ainsi se creuser une profondeur de champ issue des superpositions humaines [(26)].



769


999a



999b

Fellini raconte que ce sont les **ouvriers** et les **techniciens** qui ont décidé du début du tournage de *8 1/2*. Les circonstances qui ont lieu sur le plateau de tournage se mélangent à la création du film et jouent le rôle causal des accidents du hasard. Fellini choisit parfois même le nom des protagonistes selon les noms des figurants et un certain nombre de personnages gardent le nom des acteurs qui les interprètent, comme Claudia dans *8 1/2* (Bondanella 1992:173).

l'ouvrier artisan

On pourrait se demander qui est et quelle fonction joue le personnage d'un **ouvrier** ou d'un porteur qui, au second plan de l'image, se moque, par exemple, de Salvini (*La voce della luna*) qui aurait voulu, tel Casanova, prendre la défense don quichotesque d'une femme agressée par un rustre macho sur motocyclette. Cet ouvrier est un personnage témoin, **un anonyme** qui, dans l'économie du texte, a le droit de se moquer, de railler les gestes fous. Il est le porteur de bagages qui fait des commentaires espiègles dans l'épisode de l'arrivéede Sylvia à l'aéroport de Rome (*La dolce vita*). Il est également un personnage qui se tourne vers la caméra et sourit d'une manière un peu complice ou ceux qui s'amusent sur le compte de Ricotin ou de Lady Violet (*E la nave va*). On peut le retrouver sur le chantier des studios de *L'Interview* ou il devient la monteuse du *Fellini au panier*. L'attitude de Fellini face aux personnages farceurs de la foule reste d'une manière constante dans le ton de la compassion, de la proximité affective ; elle n'a pas les touches de l'ironie ou de la caricature dégradante. Les images grotesques de la vie quotidienne débordent, mais l'emphase de l'image permet un rapprochement affectif au point de vue de ces hommes, non un écart ironique. Une distance ironique sépare l'auteur et les personnages (les protagonistes) des récits, mais le seul personnage qui ne supporte pas de commentaire incisif ou ironique reste le bas peuple.

(212, 136)



212



136

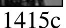


1415a



1415b

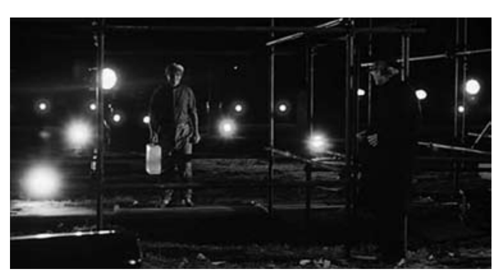



1415c


242

Une apparition fréquente est celle des **ouvriers**. La plupart sont les ouvriers maçons qui érigent des murailles ou des charpentes pour des «constructions» non terminées, jamais achevées. Le décor du monde désigné par les films de Fellini est plein de ces **charpentes** qui témoignent la présence des fragments éparpillés d'une **construction non encore achevée** [27] . Les murs des bâtiments de la ville de Venise *(Casanova)* sont couverts par des échafaudages qui forment l'assemblage d'un chantier en pleine évolution, non fini ; ce châssis continue la ligne des marches des escaliers qui surgissent de l'eau du Grand Canal et forment pour ainsi dire une architecture continue, évolutive. Les ouvriers apparaissent prés de ces charpentes ou non. Les charpentes, de manière égale, sont situées d'une manière explicite soit dans le plan de la construction fonctionnelle soit dans l'espace du décor de théâtre ou de cinéma. On découvre par exemple les **bâtisseurs** qui sont dans un **chantier** en pleine activité sur la plage d'*Amarcord*. Ils réapparaissent sur les échafaudages au début de *La dolce vita*. Dans *Roma* ils travaillent sur le chantier du métro de Rome. Dans *E la nave va* ils entretiennent la salle des machines. Ils sont les frères Micheluzzi de *La voce della luna* : plusieursfrères qui travaillent soit dans les airs (et font la capture de la lune) soit dans l'enfer qui traverse les entrailles de la ville [28] . Situé dans un espace utopique cet ouvrier transforme sa **grue** dans une sorte **d'échelle mobile** [29] avec laquelle il nargue le ciel : une image qui est à l'intersection du système descriptif de l'/architecture/ et de l' /automate/. On la voit au travail dans *Roma* ou dans *L'Interview*. Elle sert aux frères Micheluzzi a capturer la lune.

(242, 782, 276) (413)


782


276


1239


1000


413

Dans les espaces d'agglomération ou de passage l'ouvrier devient **le porteur de bagages**. Il est présent dans la gare de *Roma* et de *Ginger et Fred* ou dans le port de *E la nave va*. Quand le film se situe dans le système descriptif de la / création cinématographique/ (*8 1/2* ; *L'Interview*) les ouvriers deviennent les **figurants**, les **charpentiers**, les **techniciens**, les **maquilleurs**, les **costumiers**, les **mécaniciens** et les **aides de plateau** : les **architectes du monde** représenté par le film lui-même [30] . Selon la métaphore du <<**monde comme théâtre**>> les véritables bâtisseurs, les créateurs du monde sont les ouvriers, la **foule** anonyme. A travers les gens du peuple peut s'opérer le passage vers une épiphanie du sacré et la condensation de la création sous la forme du pouvoir de la fertilité des générations humaines. L'instance auctorielle perd le nom propre et l'identité. Elle se transforme dans un anonymat qui crée l'artefact du monde réel et, en même temps, idéal.

(351)



1416



1417


1418


351

le maître peintre et la femme idéale

Ce personnage collectif est une personnification de la perspective matériel-corporelle du réalisme grotesque propre au discours carnavalesque. Située dans cette perspective une

courte scène de *L'Interview* révèle son caractère symbolique. Le jeune Fellini est conduit dans les intérieurs des plateaux de la Cinecitta. Derrière une porte il découvre l'image impressionnante d'un ciel paradisiaque. Ensuite on remarquedeux **maîtres peintres** (de bâtiment) qui travaillent ce décor intérieur. Ils sont assis sur une estrade, une **balançoire** de chantier, suspendus en plein ciel **(31)** Ils discutent en s'amusant sur le compte du dos d'une actrice. Le langage trivial du discours carnavalesque s'associe à la création du simulacre du paradis. Cette image reproduit d'une manière métaphorique la structure de l'allégorie de Fellini. L'ouvrier, qui occupe dans cette scène la position du fou de Carnaval, s'identifie à l'élément qui permet le passage entre la fertilité sexuelle du principe féminin (le bas corporel féminin) - qui copie ou essaie de reproduire l'acte créatif essentiellement féminin - et l'espace utopique du paradis. Ce paradis s'avère être une création de type humain.

(315, 316)



315



316

D'autres figures humaines appartenant à la foule anonyme regardent le spectacle du coin de l'enceinte. On trouve parmi ces modestes témoins les **garçons de café**, les **cuisiniers**, les **tisseuses** et les **domestiques** qui sont les observateurs faisant des commentaires sur les actions des héros : *Casanova*, *La dolce vita*, *E la nave va*.

(35)



35

quelques figures du pouvoir

A l'endroit opposé de l'humanité humble se trouvent **les représentants du pouvoir** arrogant : **l'armée** (l'officier habillé d'une ostentatoire uniforme), la **police** (les carabinierri) et **l'église** (le curé). On reprend, à titre d'exemple, les occurrences de ces personnages. Ils sont les officiers fascistes d'*Amarcord* ou de *Les Clowns* ; les officiers et les soldats avec des uniformes issues de diverses époques **(32)** ou la présence incongrue d'un tank et d'une troupe de soldats en pleine marche sur l'autoroute de *Roma* ; les soldats qui avancent comme des automates dans le lupanar de *Satyricon* ; le général handicapé immobilisé dans une chaise roulante et les policiers qui apportent pour le spectacle de la télévision un «capo» de la mafia (*Ginger et Fred*) ; le duc et sa suite de généraux (*E la nave va*) ou la police féminine de *La Cité des femmes*.

La figure du **pouvoir militaire** détient le privilège de l'intangibilité. Tout comme le pouvoir elle se fait remarquer par ses signes extérieurs : **l'uniforme**. Le signe du pouvoir - portrait ou uniforme - ne dialogue pas. Il est opaque et ésotérique. Il se constitue comme interdiction - la brassière diagonale des carabienierri vus de dos - et comme autoréflection aveugle, il se désigne uniquement (le portrait de Musollini d'*Amarcord*).

(671)



671

le producteur

Le **producteur** est une autre figure paterne qu'instancie le pouvoir et qui reprend le système descriptif de la /représentation/. On la retrouve dans *8 1/2*, *E la nave va*, *La dolce vita*, *L'Interview*.

(715)



715

l'aveugle

Une figure à part est le personnage de **l'aveugle**. On le voit d'une manière épisodique dans *Roma*, *Satyricon* (un homme qui, assis sur l'escalier de la *suburra* le regard perdu, joue à une harpe), *Amarcord* (le clochard aveugle qui, assis sur une chaise joue avec un accordéon et se trouve toujours en combat avec les enfants qui l'agacent), *Ginger et Fred* (multiplié, il prend ici la forme d'un groupe d'instrumentistes qui jouent des instruments à vent dans la gare de Rome à l'arrivée d'Amelia) ou *E la nave va* (un homme qui joue du violon sur le quai).

(547)



547

Afin de cerner la signification de cet élément on peut se souvenir de l'explication de Fellini au sujet de la liaison entre l'obscurité et la vision au niveau de la création. Dans *L'Interview* la métaphore de la création est représentée comme la sortie de **l'obscurité** (aussi comme le début onirique de *8 1/2*). La même sortie vers la lumière est l'image profilée à la fin de *La Cité des femmes* : l'image de la sortie du tunnel, et au début de *8 1/2*. L'obscurité accompagne la fin de *L'Epreuve d'orchestre*. Cette «naissance» est réalisée par la concrétitude corporelle du toucher du mur dans le noir. Le souvenir et l'avancement vers le trajet de la création se fait ainsi comme sortie du chaos infernal de l'obscurité, de l'aveuglement. L'aveugle transcrit au niveau du microcosme humain d'une manière métaphorique le statut de la condition particulière de l'artiste, être marginal, un solitaire infirme, mais situé, en dépit de ce handicap, parmi les gens réunis sur la place publique. Par conséquent celui-ci détient une position équivoque. Quoique intégré à la foule, s'associant au destin du peuple, l'artiste reste un individu situé en dehors. L'aveugle reste une référence à Homère, mais aussi aux cécités illustres de Tirésias [(33)] ou de Saint Paul - une référence parodique à un modèle illustre, mais aussi grave dans sa portée générique. La figure du joueur de harpe de *Satyricon* peut instancier cette référence.



597

La figure de **l'aveugle** trouve une extension dans l'élaboration du personnage de *8 1/2* et *La dolce vita*. Les **lunettes noires** qu'indiquent l'infirmité de l'aveugle sont un attribut du protagoniste dans maintes scènes. Le protagoniste peut être associé aux valeurs de l'aveuglement, de la vision intérieure vers un chaos intérieur, l'obscurité qui précède la naissance [34] . Il se trouve inscrit dans le domaine des forces incontrôlables de la gestation dans le noir, équivalent symbolique de la virtualité le l'increé présente dans la symbolique de la mer, la *materia confusa* alchimique ou de l'enfant. Le protagoniste-fou-artiste est identifié à l'état incerte de la mort, un néophyte situé sous le couvert du masque [35] . Le **masque** de l'aveugle trahit le complexe oedipien de l'artiste. La victime de l'aveuglement se situe dans un rapport équivoqueaussi envers l'instance parentale et materne et aussi vers la quête dangereuse de la vérité.

(597) (711, 256, 398)



711



256

398



1224



1187

Au niveau du macrocosme **l'aveuglement** se traduit par les couches obscurcissantes qui brouillent la vue ou le paysage. Maintes fois les scènes de début de séquence représentent le **brouillard** qui «efface une partie du paysage dans une masse opaque, une *materia confusa*. On le voit, par exemple, dans le début de *La voce della luna* ou de *La Cité des femmes*.


1256

(278)

278


1273

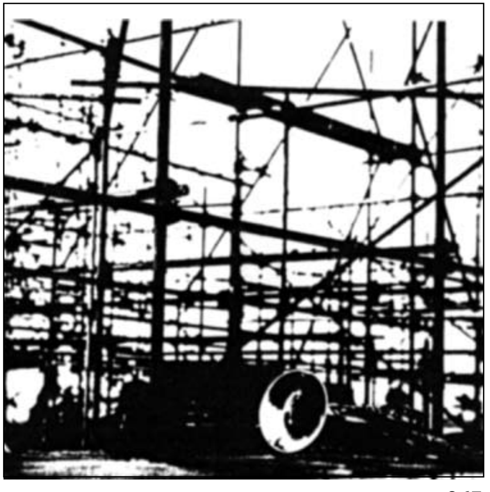
D'autres figures s'individualisent dans la foule, comme : le **clochard** (*L'Epreuve d'orchestre*, *Amarcord*) ; la troupe de **musiciens ambulants** (*Ginger et Fred*, *L'Interview*), les journalistes (*L'Interview*, *La dolce vita*, *Ginger et Fred*, *8 1/2*, *Roma*), les **infirmes** (*8 1/2*, *La dolce vita*, *Satyricon, Toby Dammit*) ou les **acteurs**, les **masques** et les **travestis** (*Les Clowns*, *I vitelloni*, *Casanova*, *Roma*, *La dolce vita*, *Satyricon*, *La Cité des femmes*) ou les **clowns** (*Les Clowns*, Casanova, *E la nave va*).

le protagoniste

De la foule surgit le **protagoniste**. Ses apparitions se trouvent sous le signe de l'/ aveugle/ et du /fou/. Par conséquent il garde une position équivoque. Il remplit la fonction de témoin, de chroniqueur des événements. Par ses vertus il acquiert une dimension particulière qui l'éloigne de la communauté, mais néanmoins il reste entraîné dans le flot de la vie du peuple. Son modèle peut être Casanova, le héros qui, du à ses vertus materiel-corporelles, est toujours accueilli et acclamé dans diverses réunions, mais qui, en même temps, est incapable de se faire reconnaître pour ses qualités d'artiste, d'inventeur ou de philosophe. Le héros est le **journaliste** (*E la nave va*, *La dolce vita*, *Roma*, *L'Interview*), le **chef d'orchestre** (*L'Epreuve d'orchestre*), l'**étudiant** en rhétorique (*Satyricon*), le **metteur en scène** (*8 1/2*, *L'Interview*, *Les Clowns*), le **professeur** (*La Cité des femmes*) et **l'acteur** (*Ginger et Fred*). Il est aussi le journaliste qui erre dans les cafés et les réunions mondaines de Rome en rêvant au projet d'un livre (Marcelo) ; le journaliste soûlard qui médit et sert de prophète sans audience, celui qui connaît d'avance la destinée des protagonistes de l'histoire (Orlando) ; quelqu'un de l'équipe de tournage du film, un personnage du film, mais aussi celui qui fabrique avec une indéniable autorité le film même (Guido ou Fellini dans *Les Clowns* et dans *L'Interview*) ; l'étudiant et le professeur victime de la farce, mais aussi, à la fin de l'histoire, l'enfant gâté, le conquérant ; l'amant malheureux et, en même temps, la figure idéale d'un Don Juan clerc [(36)] . D'une part le héros participe au drame et aux vicissitudes humaines qu'il rachète en quelque sorte en se situant, par la transgression, dans la liminarité du discours artistique ; essai de construction jamais achevé. Par sa double nature le héros est participant et témoin des événements (comédien et spectateur ; agent et scriptor) où qu'elles se passent : en bas de l'échelle ou en haut de la hiérarchie sociale ; il est l'élément dynamique, instable, qui bouge sans entraves dans les espaces diégétiques ; comme *trickster* ou picaro il parcourt la hiérarchie sociale sans appartenance définie sur aucun *locus* déterminé.

l'ami infernal

Selon la logique de la /descente aux enfers/ la narration introduit le motif de la littérature antique **de la rencontre infernale avec un proche du héros** : **l'ami** : aide, confesseur et complice. Celui-ci est parfois conçu comme un ami d'enfance (un collègue de lycée) ayant un air paternaliste (substitue l'absence du père) comme Cazzone (*La Cité des femmes*) ou bien comme le père lui-même du protagoniste qui apparaît comme personne vivante dans *La dolce vita* et comme défunt dans *8 1/2*. Ce **guide** peut être le professeur de rhétorique (*Satyricon*) ou bien un antagoniste que le héros rencontre dans le labyrinthe (*Satyricon*). Casanova découvreavant d'arriver au combat avec Mouna un ancien ami qu'il croyait mort, un ami qui est au courant des pérégrinations du héros (Casanova) et Marcelo rencontre plusieurs fois le docteur Steiner (celui qui va se suicider en tuant ses enfants) (*La dolce vita*). Dans *L'Interview* Fellini laisse la place à son assistant qui prend la parole au nom du metteur en scène. Dans le même film la rencontre avec Mastroianni revêt le même rôle thanatique. Dans *La voce della luna* Salvini rencontre cet ami infernal sous la forme des frères Micheluzzi qui le reconnaissent comme un des leurs.



867



L'adjuvant du protagoniste représente un **double** du héros avec deux importantes variantes. Il est une fois désigné comme ami et comme père. Il est un double qui remplit une fonction prémonitoire, une «Cassandre» masculine dont les prophéties sont ignorées par le protagoniste. Il est un personnage thanatique, associé à la mort qu'il annonce ou qu'il subit : le père s'éloigne de son fils à cause d'une attaque de coeur (*La dolce vita*) [(37)] . Dans *8 1/2* Guido ne peut rencontrer son père que dans l'espace intérieur de l'enfer ; le docteur Steiner se suicide (*La dolce vita*) ; le professeur de rhétorique de *Satyricon*, Eumolpio, tué d'une manière symbolique après le festin de Trimalchio, offre, à la fin, ses dépouilles mortelles pour un banquet final. Conformément au modèle dantesque, le guide remplit son rôle seulement une partie du voyage initiatique après quoi il disparaît et abandonne le protagoniste seul face au trajet de sa destinée.

(867)

Chapitre 11

LA MERE FOLLE
L'ICONOPRAXIE

«Le magicien et la vierge forment une paire (...). Le magicien a besoin de cette figure féminine intacte pour pouvoir réaliser l'opération de la connaissance, et c'est pareil dans le cas de l'artiste, qui, d'une manière plus modeste, au moment où il concrétise une de ses inventions, il mélange l'expression et l'embrassement»

Sous chapitres

introduction

Le «bestiaire» féminin occupe une place à part dans la topographie de la foule du Carnaval. Une typologie des images des **personnages féminins** peut nous dévoiler l'architecture du contenu sémantique des textes cinématographiques de Fellini. Les catégories, les sous-catégories, la figure protoype et les figures atypiques du féminin forment l'ensemble de cette famille. D'autre part si on fait l'investigation de la position du féminin à l'intérieur de la foule on découvre la vision particulière du Carnaval face au drame des protagonistes.

l*a mère*

On part de l'idée qu'il existe une forme synthétique de la féminité qu'on appelle le "**principe féminin**» qui peut être désigné, en d'autres contextes discursifs, par les «nombres pairs» (voir le **nombre pair-le double** dans la note-appendice au notes du chapitre 7 : l'enfer), le «discours féminin» ou le «discours carnavalesque». Celle-ci n'a aucune actualisation effective au niveau des unités symboliques du film. C'est un construct schématique qui nous sert à faire sens. Selon les actualisations des scénarios ou des systèmes descriptifs ce schéma s'instancie en diverses figures. Les translations d'une figure à l'autre sont graduelles et ce processus rend difficile l'identification du prototype [(1)].

(785)



785

Un aspect important du **principe féminin** est manifesté par la figure de **la mère**. La conceptualisation schématique de cette figure suppose une relation mère-fils qui sera à définir avec chaque occurrence cinématographique, chaque mise en

image particulière.

(584)



584

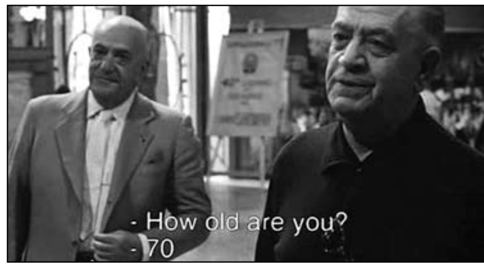
Le **rapport mère-fils** est représenté d'une manière parodique dans *La Cité des femmes*. Il est conçu comme le culte de Cazzone pour la **statue** de sa mère. La figure maternelle est identifié grâce à l'/artefact monumental/, dont on a vu les contextes qui activent le /pouvoir/, la /mort/ et l'/artifice représentatif/. L'épisode peut être intégré dans le paradigme des lieux communs qui définissent la figure du **macho** (la maison-forteresse, les chiens de chasse, le fusil, le temple des armes, les objets phalliques, les portraits des maîtresses dans le «temple» muséal du maître sanctifié). En résumé on voit que la figure maternelle s'actualise en statuaire. (462)



462

La **mère** revient dans *Amarcord, Casanova* (2) et dans *8 1/2*. Elle est liée dans ces occurrences à une disparition funèbre. Les images de la mère mettent en saillance son association avec la /mort/. Par exemple, elle laisse après sa mort les **poupées** - dont on a vu l'étroite liaison avec la **statue**, la **poupée** *mécanique* et le statut incerte de l'enfant (*Amarcord*). Casanova rencontre sa mère dans le paysage hivernal et spectral de Dresde et ensuite, à la fin du film, après sa propre mort, dans le décor du Gran Canal pétrifié par la glace. Au fait dans ces deux séquences le contexte symbolique de l'enfer glacé dantesque est activé. Guido, dans un de ses rêves, rencontrera sa mère, en habit de veuve, dans le décor du cimetière (*8 1/2*). Pour Tita l'expérience de la mort est associé à sa mère (*Amarcord*). Vu le fait qu'on conçoit la représentation de la mort chez Fellini et dans les rites de carnaval comme une manifestation symbolique de la présence d'un rite de passage à fonction «apotropaique» (d'exorcisme) on lit cette association comme un processus de maturation et/ou un rite d'initiation. Comme Jocasta, la figure de la mère subit un graduel passage dans un espace «au-delà» ; elle régit comme psychopompe le trajet infernal du héros.

(722, 700)



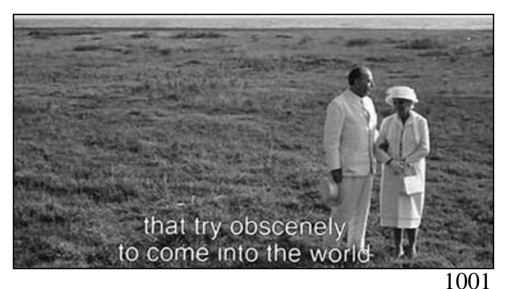
722



700

Dans l'espace de la vie l'image de la mère est sujette à une transition de sa présence à son **absence** (3). Elle réapparaît dans un espace qualifié de manière générale comme fictif. Sa présence se manifeste soit dans un espace parent - lié à l'espace d'origine par une projection réalisée à l'aide des connecteurs «image onirique» ou bien «image» - soit, de nouveau dans l'espace réel, comme signe. Ce processus d'»estompation» est accompagné par un processus contraire de figuration symbolique. Le «retour» des signes de la mère dans l'espace d'origine forme une graduelle transposition de cet espace dans un espace parent ; lui donne la qualité d'espace parent à lui-même. Au fait de cette manière il acquiert un statut équivoque situé

à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire.
(713)



1001



713

A titre d'exemple on suivra les diverses apparitions de la figure materne dans l'espace diégétique d'origine. Dans La strada la mère est présente uniquement au début du film. Il y a aucune indication quant à son statut postérieur à ce moment. Dans *Amarcord* Miranda est présente dans la vie de la famille. Elle disparaît au milieu du récit suite à sa mort. D'une façon explicite elle devient une absence marqué dans l'espace réel. Son absence est diégétisée par le cérémonial funèbre. Dans *La dolce vita* Marcelo demande de nouvelles d'elle, mais elle garde ses attributs de pure absence. Dans *8 1/2* les parents sont absents de la vie diurne de Guido, mais au contraire ils sont visibles dans un espace parent sous la forme de rêves.

La figure materne subit une distanciation progressive, graduelle du monde ou se trouve son enfant - ou plutôt de l'espace mental figuré par la vie réelle du protagoniste jusqu'au moment ou elle se détache complètement pour apparaître ensuite dans un espace parent. Néanmoins, comme on l'a déjà dit, son «enterrement» est accompagné par une «renaissance» actualisée soit dans un espace parent : le rêve du personnage, soit dans le même espace, qui devient ainsi équivalent à son espace parent, la fiction. La mère peut «renaître» dans l'espace diégétique comme signe de son absence ou comme substitut symbolique.
(712)


712

L'enterrement est représenté d'une façon diégétique dans *Amarcord*. Ce scénario est répété dans le cérémonial de l'enterrement du clown (*Les Clowns*) et de la cantatrice (*E la nave va*). Dans *Amarcord*, comme dans les deux cas de figure cités, l'unité symbolique de la mère se transforme dans un figural, les poupées qu'elle laisse derrière elle dans le monde de son enfant, Tita - c'est-à-dire des préfigurations du statuaire. Cette figure, une fois définie comme telle, peut servir de support pour d'autres instantiacions. La transformation figurale est sanctionné ainsi par un scénario mort-renaissance.

la femme idéale

La réapparition de la figure materne dans le monde du fils se fait par l'intermédiaire d'un code symbolique. La maternité inaccessible, qui se refuse au contact direct, prend parfois la forme de la statue de la Cybele qui tourne le dos [4] *(Roma)* ou celle du visage de Venus enfoui sous les eaux de la lagune *(Casanova)*. Dans les deux cas la conceptualisation de la figure féminine (dans le système descriptif /artefact/) se fait par l'intermédiaire d'un empêchement cognitif représenté, c'est-à-dire par la saisie d'un obstacle au regard. On voit de nouveau l'entité féminine materne figuré sous les traits de la statue dans *La Cité des femmes*. Soumise à une projection de culte et transformée en statue thanatique elle devient une manifestation de la Déesse Mère.

Dans la séquence du festin de Cazzone on aperçoit dans une salle une fontaine ayant au milieu une statue de femme portant dans ses bras un vase. La figure ne tourne pas son dos. La caméra prend son image de dos [(5)].

(778)



778



1217

Dans le contexte du /spectacle/ elle est la figure surdimensionnée de la diva (de film ou d'opéra - du domaine primaire de l'image et du son). Ainsi dans *E la nave va*, l'artiste défunte, Edmea Tetua, est accessible uniquement par l'intermédiaire des représentations et des traces laissées derrière : des images et des sons pour les personnages et pour l'observateur. Les signes et les traces forment l'ensemble d'un **corps disséminé** dans le monde. La diégèse entière, peu à peu, devient significative comme manifestation de ce corps morcelé. Les divers éléments constitutifs de l'espace /voyage funèbre/ en mer sont perçus comme des métonymes plus ou moins proches de ce corps (des fonctions de ce corps absent). Autrement parlant ils sont des possibles instanciations du principe féminin. Cette figure originaire est désigné par : sa voix au patéphone, la voix d'un médium pendant une séance de spiritisme, la mascarade d'un adorateur qui se travestit avec sa robe, son geste caractéristique, son image photographiée ou filmée, ses objets recueillis par le conte de Bassano, la mémoire des gens, les gens qui l'ont connue, le voyage qui est fait en fonction de son absence. Les gens, les événements et les objets qui forment le monde du voyage du navire deviennent peu à peu les signes de la diva absente.

(765, 781, 263, 380)



1310



765



781



263


1002



360


484

La figure féminine traduit un scénario de type "Osiris". Le corps est ressuscité après son morcellement en fragments qui, séparément, vont reprendre la structure de l'ensemble. Ainsi la figure féminine représente une allégorie de la dialectique de l'objet artistique, de son paradoxal statut où l'objet de la référence doit être annihilé afin d'être ressuscité comme signe. La figure féminine materne doit disparaître de l'espace diégétique afin d'apparaître, en première étape, d'une manière plus puissante dans l'artificialité des objets représentés par le film. La force génésique, ressentie d'une manière nostalgique comme état idéal perdu est récupérée, en seconde étape, d'une façon symbolique comme signe du film, comme représentation. Parmi les embrayeurs qui guident l'observateur vers l'espace même de l'artéfact cinématographique sont les références au dispositif cinéma et les citations des motifs du film fellinien. Leur instanciation se fait dans le système descriptif /dispositif cinéma/ (6).

Le carnaval fellinien, tel qu'il apparaît dans la métamorphose de l'entité féminine jouant avec les signes, relève de la fonction plus générale du Carnaval conçu comme conscience de la relativité des choses et comme cérémonial cyclique de la régénération collective :

> «Le jeu avec les signes révèle la conscience venue à l'homme de l'arbitraire - arbitraire du pouvoir, arbitraire de la mort, scandale du destin - et sème le germe encore minuscule de la <<moderne liberté de notre vie intellectuelle et spirituelle>>. Ce vacillement à la fois comique et terrifiant de l'ordre n'est pas là seulement pour conjurer la peur du chaos mais pour l'éprouver en face, pour en être collectivement ébranlé (Rang 1990:68)

Les affirmations du metteur en scène soutiennent cette idée. **Le magicien et la vierge**, comme dans le jeu de cartes, forment une paire active. La figure féminine est nécessaire à l'opération de la connaissance et de la création où le jeu avec les signes (l'expression) se confond avec l'acte corporel (embrasser) (7). L'intellect a besoin du «starter» du désir ; sous tout constat se cache un déclaratif. Par conséquent, même le langage peut être vu comme une forme de contact corporel. Chez Roland Bartes le dialogue induit par l'artiste est une forme de communion langage-érotisme : «je frotte mon langage de l'autre. C'est comme si j'avais des mots au lieu de doigts» (apud Fokkema 1987:29). Le signe est un désir de l'objet et en même temps une négation de celui-ci. L'objet est nié par le signe qui le remplace. Le désir se manifeste comme attraction vers l'autre, mais aussi comme annihilation par fragmentation ; l'autre, le féminin, est ce qui rend possible, par son absence, l'accumulation et la fragmentation du discours, du système de signes

.

Des films métanaratifs comme *E la nave va ou 8 1/2* et *L'Interview* représentent la génése

du signe qui produit une nécessaire absence de l'objet auquel il fait référence et qui, de cette manière, le rend présent. Le geste est paradoxal et transcrit les apories de l'autoréférentialité. Le film de Fellini représente l'histoire du signe (artistique) qui annihile l'objet et le transforme dans un objet de second ordre et, en même temps, est l'histoire de cette transformation. Si on identifie l'histoire représentée par «artisticité», c'est-à-dire par un originaire situé dans l'ordre de l'art, alors on va s'apercevoir du geste de renvoi de l'»originaire dans un indéfini figural. L'objet originaire de la référence est substitué par un discours figural second, le seul qui nous est accessible. Comme d'autres figures originaires : le **féminin**, la **maternité**, **le clown**, **le mythologique**, **le signe artistique**, à son tour, est un figural déjà conçu. Dans *Les Clowns* l'originaire représenté par le clown se manifeste comme figural sanctionné par l'unité symbolique de **l'enterrement-résurrection** ; dans Casanova le principe féminin se transcrit comme mythe du bicéphale **Pygmalion-Don Juan** ; dans *8 1/2* le **film** est la figure de **la descente aux enfers** ; dans *E la nave va* le **créateur-féminin** est l'histoire du «**voyage**» et de la mécanique du «**signe**» et dans *Ginger et Fred* **l'acteur** est la **citation** du couple cinématographique androgyne **Ginger et Fred** [(8)]. La relativité du monde est conçue selon la tradition du Carnaval comme conceptualisation de la figure **autorécursive** (paradoxale). Ce processus est évident dans les figures d'Escher, mais il nourrit également la fascination médiévale pour les figures doubles imbriquées (v. Baltrusaitis 1988) - qui posent des ambiguïtés figure /vs/ fond. Il est, selon Jung, le sujet du texte alchimique et du mécanisme psychique [(9)]. On verra plus tard que ce qui fait fonction de figure (le principe féminin) se détachant sur un fond devient, par ce processus de dissémination et de transformation, le fond lui-même.

Le texte se trouve dans une relation de palimpseste avec un **originaire féminin** [(10)]. Les textes alchimiques indiquent aussi l'irruption disséminée, mais prégnante d'une présence féminine. L'expériences alchimique - conçue par Jung comme diachronie de la mentalité alchimique, de son praxis, mais aussi comme modèle allégorique des processus psychiques - représente l'apparition progressive d'un substrat primordial féminin et chthonien («l'aspect chthonien et féminin de l'Inconscient»). Cette intervention se manifeste, comme le remarque Jung, dans la symbolique du dogme chrétien : «entre les chiffres impairs de la dogmatique chrétienne s'insèrent les chiffres pairs qui signifient le féminin, la terre, le monde souterrain, le mal lui-même», ou dans l'imaginaire alchimique sous la forme de «serpent mercurial», le dragon qui se crée et se détruit, qui représente à son tour la *prima materia*. L'association avec la figure de la déesse primordiale de la Génése est relevante : «Cette conception fondamentale de l'alchimie renvoie au *tehom* (tohu-bohu [Génese 1,2]), à Tiamat aux attributs de dragon et, par la, au monde matriarcal originel qui, dans la théomachie du mythe de Marduk, a été vaincu par le monde paternel» (Jung 1974:33-4). Ecrire ou faire des films est, dans ce cas, faire une opération dans la profondeur d'un palimpseste où l'artiste se manifeste dans le texte comme ambiguïté, ironie ou équivoque (Hartman 1981:14). Ce qui reste dans le processus de création est uniquement la **citation**. Les mots, les images, les signes qui forment l'intégralité du texte constituent les ruines symboliques d'une entité intangible autrement : «un **symbole**, dans ce cas, peut être redéfini comme une trace, ce qui reste, un surplus entêté capable de motiver ou d'être motivé par le texte» (Hartman 1981:15).

(484, 552, 444, 508)

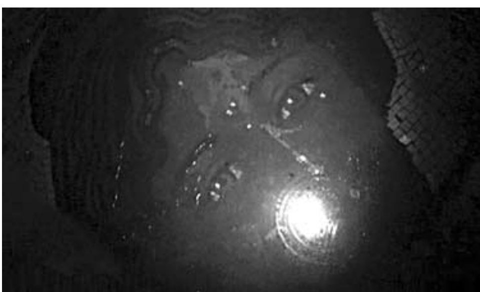
(v. aussi le chapitre L'Enfer : le **nombre pair**)



1003



552



444



508



1312

Suivant le commentaires de Geoffrey H.Hartman sur la conception de Jacques Derrida dans «texte/ littérature/philosophie» on peut identifier les similitudes établies entre l'activité théorique déconstructive et la pratique cinématographique felliniene (telle qu'elle apparaît dans *E la nave va*). La métaphore de **la mort et de la résurrection de l'objet féminin** transcrit, comme on disait, la mécanique de la naissance du signe aussi par le fait que, tant qu'il rend visible ce processus, le discours rend au texte son caractère de signe artistique. Un tel texte infirme l'idée de synthèse et de totalité («peut-être que la notion même de totalité (mots et choses, la Parole de l'Etre, une action de parler qui est une action de montrer ou à l'envers) est illusoire» [Hartman 1981:xvi]) et ce fait devient évident avec l'avènement du film muet, descendant lui-même de la rhétorique de l'image photographique. Celui-ci se «projette», dans le parlant, comme une tensioan ainhérente dans la désincronisation voix (son) /vs/ image ; dynamique présente dans le début de *E la nave va*, séquence qui commence par l'image du film muet (l'archive) et qui avance graduellement vers le film couleur-sonore."C'est le film sonore qui explique maintenant les silence des films. Avec le film sonore on revient à l'inhabilité de la parole, la bêtise, la duplicité et les effets cachés de l'assertion" (Hartman)

Par le moyen de la **désynchronisation entre la voix et la mimique** des personnages - une synchronisation imparfaite, un doublage «libre», «négligent» de la bande sonore sur l'image - Fellini garde toujours intacte en mémoire la filiation du film couleur-sonore au film muet. L'écriture, la filmicité (l'image en fin de compte) sont ce qui construit la réalité de l'objet. Les objets deviennent les fantômes (des **ombres**) dont la réalité est donné par le fait de produire le signe. Le signe artistique est le spectre de l'objet - les ombres des anciennes maîtresses de Casanova - «l'écriture est leur réalité et sa massive oblicité nous détermine à vivre dans le noyau spectral des choses» (Hartman 1981:xix).

> («La poésie, comme perfection de l'écriture, est la maison de l'Etre, mais reste également la manifestation du non-être ou du *Seinvergessenheit*» (Hartman 198/1:xxiii).

La relation entre le mot (l'image ou le signe) avec l'objet est constituée comme écho («the less ego the more echo seems to be the rule», Hartman 1981:9). Le nom propre - la fémme-artiste d'opéra absente, le clown ou l'auteur - sont les patients d'un processus de «sacrification» ou de «dissémination» dans un texte fondé sur ambiguïté. Le film de Fellini se construit comme

une structure musicale disséminée, déconstructive : «une machine déconstructive qui chante» (Hartman 1981:24) , une machine qui sert à «contempler les vanités des choses».


771

La similarité du film fellinien avec l'écriture de Derrida est renforcée par la conception commune aux deux artistes-philosophes sur **l'identité entre l'artiste et le clown** :

> «Dans la macabre comédie nommé Glas, le philosophe-artiste ressemble avec un clown toujours prêt de tomber, mais qui retrouve son équilibre à l'aide d'une mime grotesque de la mécanique impliquée dans l'acte d'être en équilibre»

(Hartman 1981:64). Les deux sont les promoteurs d'un discours dionysiaque qui essaient de faire monter à la lumière un discours féminin à l'aide du symbole et de la citation ambiguë, «disséminée», anagrammatique.



135

la servante


168

Regardons de plus prés d'autres figures substitut de la maternité. Souvent, dans le contexte de l'enfance, on retrouve la figure anonyme de la **servante**. C'est une servante dont les fonctions se superposent souvent avec celle de la **nourrice**. On la retrouve comme **lingère** dans *Amarcord* dans l'environnement de la vie de la famille. Elle aide Miranda à soulever un énorme chaudron où le linge est mis à bouillir. Dans *Roma* elle sert de guide au jeune homme dans l'intérieur labyrinthique de la maison Paletta. Elle réapparaît dans *8 1/2* dans la séquence de l'anamnèse de Guido, toujours comme lingère [11]. Elle revient ailleurs dans le film et fait de libres commentaires sur la liaison de Guido avec Carla. Dans *La Cité des femmes* la vieille servante est le guide de Snaporaz dans la maison de Cazzone. Elle lui montre le chemin vers la chambre à coucher et ensuite elle l'attend dans l'arène où il doit affronter la femme idéale dans un combat final. Une autre servante se montre dans l'épisode des mémoires d'enfance de Snaporaz. Elle passe le fer à repasser sur les linges tandis que l'enfant se fourre sous la table - une image reprise de *Les Clowns* et qui reviendra dans *La voce della luna*. (135, 168, 37, 358)



37



358



1201

On voit que cette figure est une sorte d'inducteur d'une séquence d'anamnèse, de rêve ou de passage vers un autre espace diégétique. En schématisant encore d'un cran on peut dire qu'elle sert de marque pour l'apparition dans la diégèse d'un espace parent. Dans le domaine symbolique elle remplit une fonction d'adjuvant dans un trajet initiatique. Psychopompe, le personnage est le **guide** à travers le labyrinthe de la maison, elle ouvre la porte de la chambre, conduit le héros vers l'expérience de la féminité et lui prépare la rencontre avec la «femme idéale».



1419



1420

1421



1422a

1422b

Cette figure se construit à l'intersection des systèmes descriptifs de la /mère/ et du /peuple/. Comme mère elle fait la médiation vers un état onirique, vers la léthargie du sommeil et le monde imaginaire du rêve. Les traits formatifs de la figure de la servante sont présents dans *La voce della luna* sous le titre de la <<grand-mère>>. Elle est introduite dans une séquence construite sous le topos du <<monde à l'envers>> entourée d'objets qui font partie de l'»arsenal» habituel de la servante : elle

s'occupe du linge, donne du lait au protagoniste prés du feu du foyer et lui prépare le lit. Elle est la figure dominante du film qui assiste à l'histoire en s'amusant au dépens du protagoniste. Elle représente ainsi la figure du peuple qui s'amuse en Carnaval face aux événements de l'Histoire. Le principe féminin peut ainsi s'identifier avec la vision carnavalesque de la relativité des choses.

(328)



328



1200

La figure des servantes, entité multiple et plus proche du personnage de la foule de Carnaval, apparaît souvent au deuxième plan de l'image. Comme la plupart de ces séquences sont des événements spectaculaires elles représentent l'audience de Carnaval, la figure du public témoin du spectacle. Leurs commentaires sont la toile de fond sur laquelle se profilent les actions des protagonistes. Elles assistent à la fête de Cazzone (*La Cité des femmes*), au maquillage de Juliette (*Juliette des esprits*), au concert de glasharmonica dans les cuisines du navire (*E la nave va*) ou s'émerveillent ou pleurent devant le concert d'opéra du marquis Du Bois (*Casanova*). Leur présence sert souvent de consigne d'affect. Il s'agit des indices qui servent pour la «mise en phase» entre les actions représentés et les affects du spectateur. Ce personnage collectif, par ses réactions sentimentales, induit une attitude envers les actions des protagonistes mises en relief par l'image. Elles peuvent proposer soit une attitude d'attachement affectif soit créent l'espace d'une distance ironique et railleuse ; elles indiquent l'aspect triste ou gai de la farce.

(17)



17

Dans *Casanova* on découvre l'image des **tisseuses** qui font un voile géant, circulaire, ayant un trou au milieu - un voile nuptial - pendant que, facétieuses, elles s'amusent sur le compte du personnage. Tout en riant et en chantant elles font des mouvements avec le voile qui mettent en valeur l'aspect sexuel de leur jeu. Leur présence sert de commentaire à l'apparition du personnage dans l'enceinte. Tisser signifie aussi, par association métaphorique, faire des commentaires facétieux et préparer l'intrigue de la farce.

(204)



1004



204

le voile

A partir du **voile** de Casanova on peut essayer de voir l'extension symbolique du personnage de la servante. On a vu qu'elle est associée d'habitude aux linges et aux draps qu'elle lave ou repasse (*Les Clowns, 8 1/2, Roma, Amarcord, La Cité des femmes*, *La voce della luna*). On trouve ces draps suspendus à une corde en plein air dans *La strada*, *L'Interview*, au début *d'Amarcord* ou dans *Les Clowns*. Dans le contexte intime de la maison le tissu prend la forme du voile qui couvre le lit d'Henriette *(Casanova)* ou des enfants du docteur Steiner (*La dolce vita*) (12).

Ce **tissu** acquiert plusieurs significations en fonction de divers systèmes représentatifs associés. Le tissu lavé ou repassé par la servante peut être :

1. **le lange**, dans le contexte de l'enfance et de *l'infans* ;

(102)



1254



102

2. **le suaire**, dans le contexte de l'enterrement (qui couvre par exemple le cadavre du poète dans *Satyricon*) (Le voile comme représentation de l'âme du défunt Champeaux 1981:61) ;

(243)



243

3. **le drap** du lit, dans un contexte soit domestique-familial soit érotique (les voiles et les rideaux blancs qui couvrent les lits de Casanova ou l'immense drap qui couvre la foule de spectateurs de *La Cité des femmes*) ;

(631)



631

4. **l'écran** sur lequel on projette le spectacle d'ombres et lumières du film (*L'Interview*) ;

(299)


299

5. **l'étoffe** du costume dans le contexte de l'artifice, du mannequin, du costume du travesti de mode ou pour des raisons spectaculaires (*L'Interview*) ;

(593)


593

6. **la toile** de l'eau dans le contexte de la mer (Fellini transcrit le drap dans la salle de cinéma comme ayant des «vagues» aquatiques - descripteur mer - et la mer comme un drap en plastique - descripteur artifice[13]);
7. **le voile** du navire, dans le contexte du voyage
8. **le voile** nuptial dans le contexte de la noce, parodique ou non.

(779)


793

1339


1425

Le tissu du **linge**, comme d'autres figures felliniennes (**l'escalier**, les **arcades**, le **couloir**), est un connecteur entre le système descriptif dans lequel il apparaît (son contexte descripteur) et un autre système cible. Il sert de point d'appui pour la connexion entre des espaces. D'autre part il est inscrit dans un ensemble de répétitions formelles qui forment un treillis de correspondances et permettent la formation d'un univers diégétique cohérent.

(327, 334)



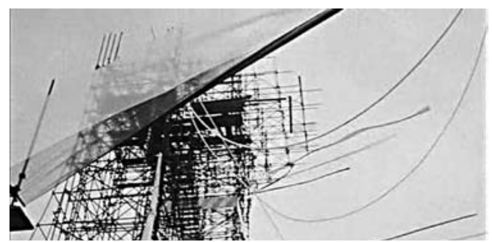
327


334

Le drap derrière lequel il y a une source de lumière et qui laisse voir du coté de l'observateur **les ombres chinoises** des personnages est une forme primaire de **spectacle**. Les séquences d'anamnèse de l'enfance illustrent le contact avec ce dispositif spectaculaire difficilement détachable de la vie ; où la vie se confond d'une manière intime avec le spectacle (*La voce della luna*). A l'inverse on voit dans *L'Interview*, par exemple, dans une première étape, les ombres chinoises de Mastroianni et d'Anita Eckberg situés derrière le drap et, ensuite, la projection de leurs images de *La dolce vita*. Le dispositif cinématographique est ainsi conçu à travers le drap de l'enfance. De cette façon il est une sorte de spectacle enfantin et est inclus dans le système descriptif de l'/enfance/. Dans la séquence citée de *L'Interview* il s'agit du contraste établi entre la figure du vieillard et la figure du jeune et de leur possible réversibilité ou échange ; au fait de la relativité du temps.

Les inscriptions **des images sur le linge** peuvent être dérivées des figures médiévales du geste de Sainte Véronique, celle qui garde le suaire sur lequel est imprimé l'image du visage de Christ. Le geste de la sainte se confond, dans la représentation de Durer de ce motif, avec le geste de l'artiste (v. Gaignebet 1985:84-5,II) [(14)]. Chez Fellini les occurrences du drap dessinent un double trajet de lecture de l'unité symbolique. D'une part l'enfance est le descripteur qui renvoie vers le monde du spectacle et d'autre part c'est le spectacle qui devient une régression vers le monde de l'enfance.


1005


1006

Le **voile**, comme rideau, peut s'ouvrir vers une enceinte et permet l'accès vers un autre espace, un au-delà. La porte figurée par l'aperture dans le voile - forme suggéré par la sortie du labyrinthe (*Satyricon*) - réapparaît comme porte d'accès dans l'espace matriciel du cirque (*Les Clowns*), la sortie de l'église vers le corbillard ou se trouve le corps de la mère (*Amarcord*) ou est l'entrée du lit de Casanova (*Casanova*). L'équivalence formelle suggère une identité entre les enceintes. Le labyrinthe de la matrice cosmique équivaut au voyage d'après la mort qui, à son tour, est présent dans les actes d'amour de Casanova [(15)]. Le **voile** est l'écran du cinéma ou les rideaux du théâtre, mais aussi la toile (gonflable) du cirque ou bien les plis du suaire, du costume de la présentation de mode, du voile nuptial ou de la surface de la mer. Chaque occurrence de la figure induit des trajets conceptuels qui lient deux systèmes descriptifs situés dans des domaines différents : par exemple le spectaculaire (cinéma) est une manifestation du potentiel cosmique (marin), le voile nuptial permet l'accès à son domaine parent, la mort, qui, à son tour est une forme de spectacle (une représentation biologique ou cosmique).

(246, 386)


386


246

Chaque occurrence du **voile** est ambivalente [16]. Le voile réunit des domaines distincts et annule leur opposition : la naissance (et l'enfance) /vs/ la mort ; l'érotique et la noce /vs/ la mort ; la représentation et les valeurs de l'artifice /vs/ la vie de l'enfant ; le voyage et les éléments de la nature /vs/ l'artifice du signe ; l'immédiat du vécu /vs/ l'immortalité du monumental. A chaque occurrence les systèmes descriptifs souffrent un mise en saillance différente en fonction du node qui permet l'accès dans le système sémantique. En fonction du contexte un des systèmes devient le descripteur d'un domaine cible et entre les deux s'établit une relation asymétrique. Ainsi, dans certains contextes, l'enfance est conçue comme un spectacle et d'autres fois c'est le spectacle qui est conçu en relation avec l'enfance. Quelques métaphores primaires sanctionnent les occurrences du voile - l'attribut du totalisant principe féminin qui, n'oublions pas, est une constante dans toutes les apparitions de cet élément. Ainsi on trouve le monde décrit selon l'allégorèse du voyage, de la comédie (farce) de l'érotique, du drame de l'artifice artistique (une histoire du signe) ou la vie de l'individu ou du collectif décrite dans les termes du symbolisme de l'eau. Au fond l'histoire de la génèse du signe est l'histoire du désir décrit dans les termes ambivalents de la célébration de la naissance et de la tristesse de la mort. Le mode carnavalesque ambivalent mélange en couple : le blâme-la louange, la gaieté-la tristesse, la comédie-la tragédie, et produit le désir hyperbolique de «désirer à mort» - expression que sanctionne le «mourir de rire».

la géante

Un autre substitut materne est **la géante**. Son image est généré dans le contexte du /cirque/ : par exemple la femme combattant de *Les Clowns*. La figure descend de la gigantomachie de la procession de Carnaval. Elle associe aux agones de Carnaval (le principe du combat) la mécanique du désir (le principe dynamique du monde). On voit une de ses images sous la forme de la buraliste *d'Amarcord* qui écrase entre ses immenses seins le jeune Tita. On retrouve la scène dans Roma et dans *L'Interview* quand Mastroianni est embrassé par une gigantesque Anita Eckberg (une image parodique de la diva de *La dolce vita*). Dans *Roma* la mère gît dans un énorme lit et un adulte oisif et pleurnichant à cause des brûlures qu'il a eu à la plage se fourre prés d'elle. L'adulte reste un «petit enfant» face au corps géant de la mère. (406, 625, 563, 152)


1423



1007


625


152


1302


406


563

Quelques éléments définitoires apparaissent dans la description prototype du principe féminin : **l'aquatique** ou le **feu**, le **pouvoir sexuel** souligné par un dos ou des **seins géants**, sa **corpulence**, sa **monumentalité**, sa **position retournée**. On suivra l'insertion de ces divers attributs dans les variantes de la géante.

La géante se manifeste comme une **gigantesque affiche** (17) (d'où elle descend combler de son corps le minuscule mâle, son amant-fils - un véritable manneken (*La Tentation du docteur Antoine*). Au fait on assiste à une farce jouée par la femme qui transforme son propre enterrement dans l'espace des signes (car elle est au début une <<image>> tout comme la diva de *E la nave va*) dans une burlesque facétie érotique : le protagoniste devient fou amoureux de la défunte géante.

Elle est la **femme lutteur**, née dans la matrice de la lagune de Venise, qui vaincra Casanova au concours de bras de fer. Ce personnage est construit en fonction du descripteur aquatique du topos de la sirène. **Mouna**, la plus forte femme au monde (18) , surgit juste au moment où Casanova veut se suicider dans les eaux de la rivière (19). L'eau est un leitmotiv de la séquence. Elle apparaît dans : la lagune de Venise, l'endroit de naissance de Mouna, le tableau qui représente un navire, le bain de Mouna. Casanova va l'espionner pendant qu'elle prendra son bain avec ses **nains** et ses **poupées** - une image du **fou qui épie le bain mixte** (Gaignebet 1985:51), mais également le topos de **l'amant qui espionne la Mélusine au bain** (Gaignebet 1985:131/78,II), en enfreignant le tabou de l'espionnage de la déesse au bain (De Vries 1976:36). Ses traits de sirène (on se souvient de la sirène peinte sur la toile de la moto-charette de Zampano de *La strada*) deviennent évidents, car elle

est une **Mélusine**, la «fiancée de l'au-delà», venue par la mer «offrant cheveux et lait de la Vierge», une femme serpent qu'on trouve représentée au bain. Une autre de ses variantes est la Véronique (Venice - Vénus). Cette figure est mise en rapport avec le diable constructeur (Gaignebet 1985:132/77,II).



201



87

La **sirène** réapparaît dans le contexte aquatique sous la forme de Saraghina (*8 1/2*) - qui dans sa deuxième apparition prend la posture de la *Cybele de Roma* - ou comme image d'un dos de femme inséré parmi les monuments fondateurs, image d'un hermaphrodite initiatique (*Roma*).

En changeant d'attributs et de contexte elle devient **Enotea**, la fée qui offre le feu né de son vagin afin qu'une contrée puisse survivre (*Satyricon*) et c'est encore elle celle qui punit le vieil homme sorcier en le laissant suspendu sur une **balançoire** entre ciel et terre. On la retrouve à la fin du film sous la forme d'une géante qui attend son amant dans la **grotte** prés du feu et comme **Ibis** [(20)] , l'oiseau sacré, qui donne au protagoniste la vigueur perdue.

Elle est toute la série de représentations en /image-cinéma/ d'une femme, une **diva**. Cette femme s'amuse à montrer d'une manière lascive (obscène) sa langue et fait des clins d'oeil complices vers l'observateur (*Bloc-notes d'un metteur en scène*) ou ne cesse de répéter des signes d'appel et de moquerie envers le spectateur (*E la nave va*).

La **monumentalité** s'instancie dans la figure de la femme idéale de *La Cité des femmes* : une **poupée ballon** (la montgolfière-madone-prostituée). Cette figure est issue à partir de plusieurs éléments déjà utilisés par Fellini. Elle est un **ballon** - une entité aérienne liée aux figures de la vessie et du ballon du cirque (v. la séquence entre le clown Polidor, la trompette, les ballons et la statue noire d'une femme dans *La dolce vita*) ; elle répété la figure de la **géante** et du *manneken* (*La tentation du docteur Antoine*) ; elle porte dans les airs **l'enfant-adulte dans la nacelle-berceau** (v. la même figure dans *Les Clowns*) ; elle est une **poupée** qui renvoie aux figures du simulacre féminin, à **l'automate** et la **statue** (la «fiancée de l'au-delà») et à **l'enfance** ; elle est une instance d'un principe spirituel - elle «cite» la Béatrice dans une référence dantesque - et aussi d'un principe matériel-corporel (elle est l'image de Donatella, étudiante et danseuse de music-hall, une figure féminine aux seins démesurés) ; elle est une image parodique de Béatrice, car elle est un poupée gonflable : un hybride formé au croisement du style sublime et du style humile, *sermo umilis*, ; localisée entre l'élévation spirituelle - l'élan de l'ascension - et la chute dans le mondain car elle reste une poupée, c'est-à-dire un trivial simulacre forain. Selon la tradition des *obscena* de Carnaval l'image de la **femme poupée gonflable** peut être un dérivé symbolique de l'acte sexuel [(21)]. Aussi, comme on a déjà vu, il s'agit de l'image, fréquente dans le Carnaval, de la mise en cercueil-berceau du protagoniste par la femme. Le motif s'est transmis aussi dans les rites d'initiation des confréries des maçons ou des charpentiers au XIII-ème siècle (v.Gaignebet 1985:352,II, note 274).

(520)

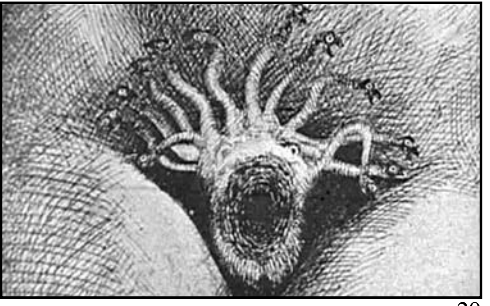

520

La **femme géante** est liée aux Enfers. Elle est celle qui s'occupe des chaudières infernales de l'hôtel Mira-Mare et qui essaie de violer Snaporaz dans un décor matriciel (*La Cité des femmes*). Elle est aussi le trou béant, le vortex noir, la grotte et la spirale, le tourbillon qui attire le pantin mâle vers une «*vagina dentata*», le tourbillon du fleuve dans lequel veut se noyer Casanova ou celui qui enterre et engloutit les «petits hommes» dans les images de Topor (*Casanova*). D'une manière comique la sirène garde uniquement ses traits sexuels (matriciels) et est instanciée comme le hublot noir (le vortex) de la blanche machine à laver de Nestor, l'ami de Salvini, dans *La voce della luna*, qui écoute charmé le chant ou les voix qui surgissent de ce puits aquatique (22).

(21, 20, 9, 11)


21




20


9



11


1008


1009

le lait de la sirène

Les seins renvoient à la géante qui noie son enfant avec des flots de lait. Dans *La voce della luna* Fellini transmet par la voix de Salvini le mythe de l'allaitement d'Hercule par Junon (allaitement qui donne naissance au monde céleste, la Voie Lactée). Cet intertexe parodique sert de modèle pour les rencontres traumati-

santes entre le protagoniste et le principe féminin : la buraliste, Anita Ekberg ou autres. L'intertexte met en place un amalgame de traits de cette situation type /junon/ : l'association de la femme et le lait fertile, l'action de la femme qui donne le lait à l'héros.

(701)



701



1010



1355

Le **lait** comme source d'immortalité, d'hyperbolique richesse et de fertilité universelle apparaît dans *La Tentation du docteur Antoine* ou l'affiche qui représente Anita est une réclame pour le lait. Le geste d'offre du lait est répété dans *La dolce vita* au moment où Anita, dans la séquence de la fontaine de Trevi, demande à Marcelo de trouver du lait pour le chat abandonné qu'elle avait trouvé dans les rues de *Roma*. Anita garde ici ses traits d'une être aquatique. Elle n'attend pas le retour de Marcelo et avance dans l'eau de la Fontaine de Trevi. Elle garde son aspect de beauté idéale dans ces séquences, mais, de cette manière, elle révèle aussi son aspect subhumain, bestial. Dans *E la nave* va le **rhinocéros** qui pourrit dans les soutes du navire s'avère être, après le naufrage, un rhinocéros femelle - et ainsi actualisé non seulement son caractère féminin mais aussi les valeurs subhumaines du principe féminin.

(678)



678

L'image qui représente Orlando avec le rhinocéros sur un canot de sauvetage en pleine mer reprend les éléments composants de l'image de Snaporaz porté dans la nacelle de la montgolfière-femelle (*La Cité des femmes*). Là les formants de la scène étaient instanciés dans le système descriptif du /voyage dans les airs/, mais la séquence finale de *E la nave va* les transcrit dans le domaine du /voyage en mer/. La nacelle (berceau) devient un canot, l'air la mer et la géante un rhinocéros. Celle ci, nous dit Orlando à la manière d'un discours publicitaire (un cri forain), donne un excellent lait. La figure de l'animal est issue de la figure de la sirène (v. «**le lait de la sirène**» [25] et de la figure de **la licorne** [26].

Etre **hermaphrodite**, le r**hinocéros** représente un principe archiféminin (De Vries 1976:481-3). Dans sa première apparition dans le film l'entité se trouve dans la proximité d'une figure féminine du type <<la vierge>>, une jeune femme aux traits angéliques. Un personnage raisonneur affirme que le rhinocéros est malade d'amour et qu'il refuse de manger. En contrepartie il y a l'immédiate réplique grotesque du corpulent tenor Fuciletto qui se vante que lui, quand il est amoureux se sent au mieux de sa forme, il boit et il mange. Cette scène attire l'attention sur le couple symbolique de la vierge et de la licorne captive. Selon Jung cette entité et une épiphanie de la prima materia sous la forme de «mercurius»; elle est un être double, un *monstrum her-*

maphroditum, l'équivalent, dans l'essai de Jung, au *lapis* et à l'image de la résurrection (Christ). Elle réunit un aspect maléfique et un rôle bénéfique (*coniunctio oppositorum*), les genres, et a une fonction de transformation, de médiation d'un processus de maturation et de perfectionnement (*alexipharmaque*). Elle est associée (dans une relation incestueuse) à la figure materne, la Viergae, et acquiert une série étendue de manifestations parmi lesquelles celle de la «**licorne de mer**». Sa corne représente, de l'extérieur, un principe masculin et, de l'intérieur, représente une coupe, un symbole féminin - «symbole unificateur qui exprime la polarité de l'archétype». Il faut aussi ne pas oublier son existence dominée par la spécularité - image qui s'autoréflète - présente dans le motif de la **licorne qui se regarde dans le miroir de l'eau** sous l'inscription «*de moy je m'épouvante*» (Jung 1974:548-593).

la femme et le miroir

La figure féminine est souvent conçue selon l'intertexte du motif de **la sirène qui se regarde dans un miroir** (27). Elle est une figure qui se retourne vers elle même. Ambivalente la figure réunit plusieurs éléments : l'image du double dans le miroir, image du glacement monumental (la glace du miroir que la veuve regarde) - la transformation de l'être en imago, mais aussi la contemplation auto-référentielle qui est l'expression de la beauté et de la joie issues des valeurs de la vie. La femme qui se regarde avec coquetterie dans un miroir apparaît sous la forme de la mère de Tita dans *Amarcord*. La figure est reprise dans Juliette des esprits et dans *E la nave va* (Ildebranda qui se regarde dans le miroir). Dans *La dolce vita* Sylvia, au milieu de la conférence de presse, fonce vers le miroir pour essayer une perruque. La veuve du clown admire ses formes dans un miroir dans *Les Clowns*. Une autre veuve frotte avec acharnement le tombeau de son mari qui ressemble à un miroir dans *La Cité des femmes* (28). L'inconnue du train vers laquelle est attiré Snaporaz se regarde dans un miroir (leur seconde rencontre de séduction se fait par un échange de regards à travers le miroir) (*La Cité des femmes*). L'histoire qui suit est la farce mise en scène par la femme détournée de sa propre séduction par l'insistance agressive du mâle. Une séduction qui mêle le plaisir du simulacre - l'artiste féminin qui se crée ou crée une réplique - et le plaisir érotique. Il faut néanmoins remarquer que ce geste est repris par le protagoniste. Geste féminin par excellence il met en lumière l'aspect féminin du personnage ou son caractère **androgyne** (voir, par exemple, Guido qui se regarde dans un miroir dans *8 1/2*)

(699, 479, 122)

(et : **le miroir**)



1011



699



479



1377


1359


1013


122



1012


608

On pourrait considérer que la figure du **visage féminin vu** à **travers une vitre** est un dérivé de la femme qui se regarde dans un miroir. La figure substitue l'opacité du miroir avec la transparence d'une vitre et change le point de vue qui permet, sans faire bouger la position de l'appareil de prise de vues, rendre à l'image d'un seul coup un regard vers la vitre (intransitif) et un regard vers la caméra ou vers un personnage dont la caméra emprunte le point de vue (transitif). En même temps la vitre permet de mettre en valeur un paradoxal et troublant éloignement du à un obstacle invisible: une figure que la rhétorique appelle oxymore [(29)]. La femme est là, à l'image et en proximité, mais en même temps elle n'est pas là, elle dans l'ailleurs crée par une surface invisible, elle est en ou une image [(30)]. On remarque que c'est un effet de sens des «connecteurs Image» (Fontanille) qui forment des contextes équivoques entre une lecture opaque et transparente de ce qui est dominé par l'opérateur «Image» (Jackendoff) (Colin 1987:85). Cette figure d'oxymore est, on peut le remarquer, déjà une reprise de l'équivoque qui subsiste dans les espaces représentés par les films felliniens. On voit à l'image un Carnaval ou l'image mise dans un discours carnavalesque d'un Carnaval ? Les propriétés des objets inclus dans ces espaces sont des propriétés de l'espace représenté ou de l'espace qui représente ?

(737, 416)


737



416



1014



1181

l'infirmière

Située entre la tendresse maternelle et la tentation érotique la figure de **l'infirmière** hante l'imaginaire de l'héros-fils dans le contexte /hôpital/. Une allemande bien bâtie attire les regards avides de Snaporaz aux cures balnéaires (*La Cité des femmes*). Claudia Cardinale [31] (*8 1/2*) porte un habit blanc d'infirmière et est située dans le paradigme de la maternelle attention qui soulage et dorlote avec un brin d'ironie son enfant. Elle reste tout le long du film une figure idéale, un adjuvant thaumaturgique (un *pharmakos* ambivalent) qui sert de confesseur virginal pour une crise d'amour. Le malaise d'amour provoque l'apparition de la féminité nourrice : la mère de Tita dans *Amarcord*. Le protagoniste est soulagé dans sa maladie, dans le contexte du feu et de la lune, par une allemande (*Casanova*) et de son impotence par Enotea (*Satyricon*). L'infirmière forme un couple carnavalesque avec la figure de la féminité menaçante et dévorante ; il s'agit d'un aspect du principe féminin.

(503)



503

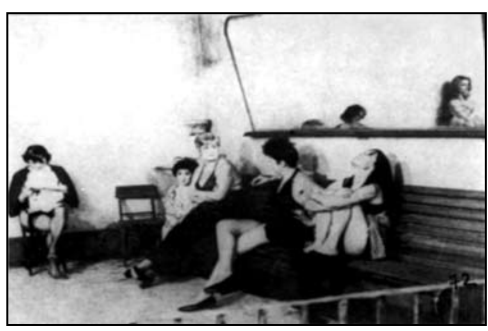
la prostituée

Une autre figure féminine est celle de **la prostituée**. Elle représente la figure de la liberté, de la licence et de l'attraction érotique hors mesure et hors dogme. Elle polarise autour de soi les regards des hommes sur la place publique (le carrosse avec les prostituées *d'Amarcord*) ou elle est une tentation spectaculaire (de cirque ancien) qu'on découvre aux enfers de la ville au bout d'un couloir ou s'entassent les gens de tous les âges pour y assister (*Roma*). Un pareil rassemblement devant le strip-tease de la femme est situé au début de *La voce della luna*. Le spectacle du bordel, d'une manière parodique, devient une impressionnante montée aux nuées avec un ascenseur dans l'établissement «haut de gamme» de *Roma* où, en contrepartie, est un effrayant spectacle - conçu à partir des systèmes descriptifs de la /foire/, de l'/automate/ et du /tremblement de terre/ (*La Cité des femmes*). La prostituée est une présence épisodique dans *La dolce vita*, dans les rues de Paris (Casanova) ou sur l'autoroute de *Roma*. Des voix d'enfants s'amusent à la vue du dos démesuré de la prostituée en besogne (*La Cité des femmes*) et la caméra facétieuse porte son regard sur le dos de l'actrice d'un film oriental dans *L'Interview*. Son ambivalence se manifeste sous la figure de la **vierge et la putain**, figure double qui met en contact la virginité et le libertinage, la morale hypocrite et la liberté de la licence. L'ambivalence de cette figure est la dynamique de Cabiria qui, sous les traits enfantins de la naïveté, vit le destin sacrificiel du clown (*Les nuits de Cabiria*).

(139, 72, 71)



139



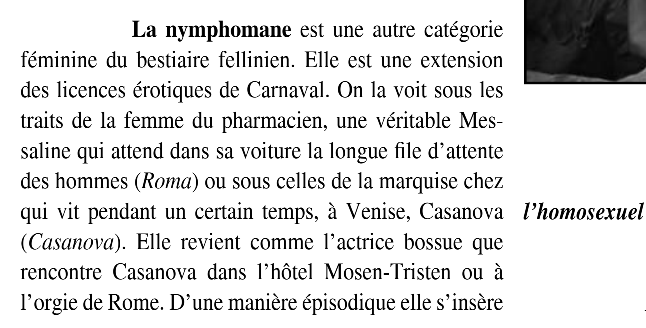
72



71



la nymphomane



La nymphomane est une autre catégorie féminine du bestiaire fellinien. Elle est une extension des licences érotiques de Carnaval. On la voit sous les traits de la femme du pharmacien, une véritable Messaline qui attend dans sa voiture la longue file d'attente des hommes (*Roma*) ou sous celles de la marquise chez qui vit pendant un certain temps, à Venise, Casanova (*Casanova*). Elle revient comme l'actrice bossue que rencontre Casanova dans l'hôtel Mosen-Tristen ou à l'orgie de Rome. D'une manière épisodique elle s'insère dans une courte scène de *Satyricon*. Sous les traits de Volpina elle surgit dans *Amarcord* - la femme qui erre sur la plage à la recherche du chat perdu. Elle est aussi Violet, la femme du producteur, Sir Reginald Dongby, de *E la nave va* ou, et, comme on a vu auparavant, la femme agressive des chaudières de *La Cité des femmes*. Cette image surgit du mysoginisme populaire qui se moque de l'érotisme féminin, vu ainsi comme un désir jamais assouvi.

(132, 833)



503



833



1301

l'homosexuel

Associé au contexte de la déviance et du

travesti se trouve la figure de **l'homosexuel**. Personnage théâtral, de la perversion et de la transgression, du rôle inversé, celui-ci est lui même une copie parodique de l'image de la femme. Il traduit d'une manière comique le topos du «**monde à l'envers**» sous la forme d'un comportement plein d'emphase et d'artificiel. On le voit - comme une sorte *d'animus* parodique, une dégénérescence comique - dans les scènes de foule ou de fête de *La dolce vita*, *Satyricon*, *Casanova* (la fête chez le marquis du Bois), *Roma* (dans le théâtre Barafonda), *La Cité des femmes* (la séquence du jugement de Snaporaz), *Ginger et Fred* (le transsexuel que rencontre Amelia dans le restaurant du bar) ou dans *E la nave* va (le clown Ricotin).

La perversion et l'excès transgressif sont associés au jeu, au théâtre et au travesti - la «*libertas decembrica*» [(32)]. L'éros en contexte quotidien s'insère comme /représentation/. Le contact érotique de Guido et de Carla se fait sous le signe du travesti : il lui peint un masque de prostituée. Dans Casanova le marquis du Bois joue en travesti un opéra baroque sur le sujet de l'amour : une parodique inversion du sujet mis dans les termes de l'allégorie de la mante religieuse. Egalement dans le spectacle-fête final de *La dolce vita* deux homosexuels vont danser en travesti de music-hall. Le travesti en contexte spectaculaire permet le passage vers l'introduction de l'artifice et de la figure de la statue féminine. Le drame d'Alberto dans *I vitelonni* a lieu sous le travesti de Carnaval. Il est travesti en femme et joue avec une énorme tête en carton. Le travesti devient la source du théâtre parodique, de la farce des signes féminins. Dans *Satyricon* la noce d'Encolpio se fait avec Lychas en travesti. On assiste a **la noce parodiée** dans *Amarcord* où les enfants refont la noce de Gradisca sous le «couvert du travesti [(33)].

Le **travesti en nonne** est un renversement parodique du costume religieux qui laisse se libérer la licence érotique et qui, justement, par l'utilisation figurale du mimétisme du système de signes monacal, produit un effet de surenchère des valeurs de la liberté érotique [(34)]. Casanova rencontre la maîtresse de l'ambassadeur de France, travestie en nonne *(Casanova)* et Sylvia dans *La dolce vita* se cache derrière le même genre de masque pour aller visiter l'église St Pierre [(35)].

(232)



232

Amélia, dans *Ginger et Fred*, dans le restaurant de la télévision, discute avec le transsexuel qui fait partie du Carnaval de la télévision. Ricotin, l'homosexuel de *E la nave* va, est une figure alternative de l'acteur. Le **travesti** est la condition de l'artiste comédien qui emploie par ce biais une manière carnavalesque de représenter la joyeuse relativité du monde, le mélange comique et grotesque des frontières monovalentes.

la vierge

Le figure de **la vierge** apparaît en contraste avec la figure de la prostituée ou de la nymphomane. Bien que son portrait est conçu à l'aide de signes ambivalents elle présente des traits et un comportement typique qui lui permettent d'avoir un statut autonome. Son aspect détermine en premier lieu cette identification. Et c'est à partir d'un personnage qui la qualifie en tant que telle qu'on peut l'identifier. D'habitude, comme variante de la femme idéale, elle est l'actant qui provoque une farce. Son visage apparaît dans *Casanova* comme la figure de l'automate-féminin. Elle revient sous les traits de Paola (*La dolce vita*), de la jeune fille de *E la nave va* ou de l'inconnue qui apparaît pour une courte période dans le tramway de *L'Interview*. Entre le protagoniste et cette figure s'interpose souvent un obstacle : soit le messager (Henriette - *Casanova*), soit le départ (la jeune fille dans le tramway - *L'Interview*) ou la guerre (le couple de *E la nave va*).

(609, 674, 684)



609



684



674

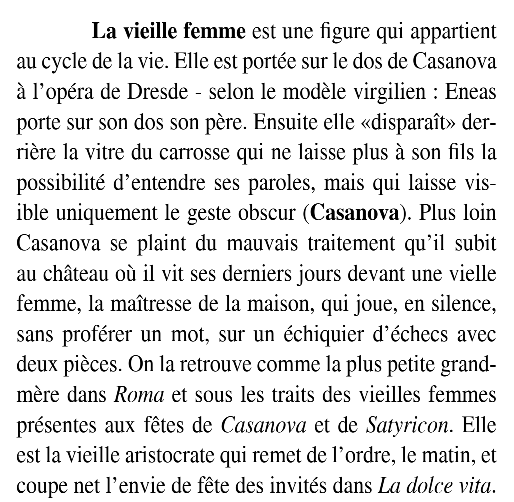
la vieille femme

La vieille femme est une figure qui appartient au cycle de la vie. Elle est portée sur le dos de Casanova à l'opéra de Dresde - selon le modèle virgilien : Eneas porte sur son dos son père. Ensuite elle «disparaît» derrière la vitre du carrosse qui ne laisse plus à son fils la possibilité d'entendre ses paroles, mais qui laisse visible uniquement le geste obscur (**Casanova**). Plus loin Casanova se plaint du mauvais traitement qu'il subit au château où il vit ses derniers jours devant une vielle femme, la maîtresse de la maison, qui joue, en silence, sans proférer un mot, sur un échiquier d'échecs avec deux pièces. On la retrouve comme la plus petite grand-mère dans *Roma* et sous les traits des vieilles femmes présentes aux fêtes de *Casanova* et de *Satyricon*. Elle est la vieille aristocrate qui remet de l'ordre, le matin, et coupe net l'envie de fête des invités dans *La dolce vita*. Dans *Amarcord*, après la fête du printemps, l'image met en profil des vieillards assis devant les restes du spectacle. La vieille parait ainsi, dans ce rôle, être la figure du Carême, symbole du renversement et du passage du temps [36].

(210, 359)



210



359



1427

la star de cinéma

Une autre hypostase de la féminité est représentée par **la star de cinéma**. Celle-ci prend la double forme de la jeune fille et de la féminité grotesque. Anita joue par exemple le rôle de l'actrice dans Les Clowns et ensuite de la géante dans *La Tentation du docteur Antoine*.

Elle revient pour jouer le rôle de la diva dans *La dolce vita* pour le reprendre ensuite d'une manière parodique dans *L'Interview*. Elle est à tour de rôle la femme idéale, visage de l'éternelle jeunesse, et le double de la vieille matrone, de la maternité grotesque populaire. Elle se situe ainsi entre le hors temps et la pression du temps qui relativise les choses. Ainsi conçue elle entre dans le paradigme des figures qui disparaissent derrière l'écran : vitre ou image. La star devient souvent sa propre parodie. Parfois cette image citation peut revêtir la forme de la dégradation parodique qui met en contraste la variante du discours élevé et celle du discours populaire. Le couple de *Ginger et Fred* est le double déchu, la farce carnavalesque d'un couple idéal absent, la citation d'une citation de Roma. Ils sont au fond les travestis du couple idéal : Pipo et Amélia //vs// *Ginger et Fred* ou Marcelo Mastroianni et Anita Eckberg //vs// Marcelo et Sylvia (L'Interview). Ce même rôle est attribué à l'acteur dans *Le Scheic blanc ou Les feux du music-hall*.



le gynécée de la Mère Folle

Plusieurs figures de femmes, des personnages secondaires, apparaissent d'une manière régulière dans les films de Fellini. On découvre les **nonnes** (devenues par la quantité d'apparitions épisodiques une véritable signature de la marque Fellini), **la femme située au second plan de l'image qui rit** (ou s'esclaffe de rire), qui pleure ou qui **chante** - **l'anonyme qui chante dans la rue** (*Roma*), la servante de Cazzone qui chante (*La Cité des femmes*), **la femme qui fait la cuisine** (*8 1/2*) -, **les servantes qui pouffent de rire** (*Casanova*), la bohémienne qui lit les lignes de la main (*Satyricon, La dolce vita*), **les femmes dans le balançoire** (*Juliette des esprits, Casanova, Satyricon*) la femme ou **la maîtresse jalouse et agaçante** (*La Cité des femmes*, *8 1/2, La dolce vita*). Les personnages féminins deviennent les nombreuses **anonymes** qui forment une foule, une géante assemblée féministe qui dérive plutôt des fêtes des femmes mariées ou des matrones Romaines, célébrations d'un ordre féminin ou Junon occupait une place à part (sur les Matronalia v. Baroja 1979:384sq/396sq) [(37)].

(402) (23, 33)



402



23



33



1304

Toutes ces figures convergent vers **le gynécée des images**. La figure de la «force génésique» se forme à l'intersection du multiple du /peuple/, la foule anonyme, du /féminin/ et de la /représentation/. Le

principe féminin qui soutient la création devient un figural ; le gynécée des images des femmes [38]. Le protagoniste, dans sa quête du principe féminin, se trouve au fait dans une recherche de la force de la création, qu'il veut s'approprier. Tout ce qu'il peut faire dans sa démarche est de passer d'un simulacre à l'autre et de fabriquer à son tour des simulacres du féminin. Casanova, Snaporaz ou Marcelo, confrontés au gynécée des images féminines, essaient sans succès, à la manière du dildo mécanique de Cazzone, de refaire l'acte féminin uniquement par la puissance phallique (39). Ce qui en résulte est, d'un manière déviée, la création d'un nouveau simulacre, mais jamais d'un originaire.

(475, 258, 257)



475



258



257

On voit que le même principe qui était actif dans le cas du /peuple/ se manifeste sous la forme de la dissémination du féminin. **La figure féminine** se disperse en une multitude qui peu à peu perd le nom propre (devient **un anonymat**) et l'individualité due à l'unicité (devient **un multiple**). Elle perd sa proximité affective et epistémique avec le protagoniste (mère > femme > nonne > inconnue) et la prégnance dans l'économie du texte (i.e. la continuité sur un laps de temps qui couvre une séquence /vs/ la discontinuité ou apparence éphémère dans une séquence). En ce sens **le principe féminin** devient un synonyme du **peuple** où tout élément composant représente d'un manière fragmentaire l'ensemble qui forme l'entité cible. Mais le principe féminin se métamorphose **en image**, en /représentation/, d'une manière marquée. On pourrait dire, d'une façon métaphorique, que le Grand Imagier c'est un féminin.

Pouvoir assimiler le principe féminin au système / représentation/ est une conséquence d'un attribut maintes fois mis en profil par l'image du féminin : son pouvoir créateur. L'instance qui assure l'accès du peuple (les générations d'hommes et des femmes) vers l'immortalité est la fertilité féminine. L'humanité ne survit que grâce au pouvoir génésique de la maternité. Souligner le rôle materne de la figure féminine équivaut à construire un système descriptif pour l'acte créateur (**le divin artisan**).

On peut également remarquer que les figures féminines sont perçues à travers un **écran** (de mémoire ou d'image cinématographique). Les figures féminines de *8 1/2* et la séquence de l'anamnèse de *La Cité des femmes* sont des images fabriquées (ou en cours de fabrication dans un espace film sur le plateau). Ces figures qui produisent le mécanisme de la création (elles s'identifient à l'archétype de Vénus, la Déesse Mère) et qui ont aussi le privilège de garder le secret de la création sont à leur tour les éléments formés par un espace gestatif qui les englobe : le site de tournage. Ce site est identifié comme un système descriptif pour l'imaginaire d'un protagoniste masculin : Guido ou Snaporaz (l'artisan cinématographique en devenir). Cet espace, pour fermer la boucle d'une manière récursive dans un regressum ad infinitum, est l'endroit où se joue la farce dont le protagoniste est la victime et le féminin l'acteur.

L'image protoype du gynécée féminin est le «**musée d'orgasmes**» de *La Cité des femmes*. La séquence met en jeu la parodie de diverses institutions. La parodie prend en dérision le sérieux ecclésiastique, le culte des portraits du pouvoir et la prétention du sérieux du musée. Le passage à travers le couloir du musée des gémissements féminins se fait à partir de l'image de la passion du touriste d'art. Ce passage est, ainsi, vu comme un voyeurisme associé à la passion du mécanique (funèbre) - les tableaux s'»allument» suite à l'action d'un interrupteur électrique - et du phallique. Snaporaz mène le choeur des portraits comme Guido menait la foule féminine à l'aide du fouet (*8 1/2*). Le fouet qui fertilise devient ici un dispositif technique et muséal, substitut contemporain du phallus fertilisant.

La **pneuma**, le souffle du choeur des images féminines, reste une des voies d'accès **vers la figure féminine**, une figure cosmique - l'abîme de la mer - ou zoomorphe - la bête. Elle est une figure de la matrice construite en abîme selon le modèle de la suite métonymique : méditerranée (mer) > baleine > Mouna *(Casanova)*. Les tableaux et les images véhiculés sont des moyens de manifestation du discours féminin. Le couloir des tableaux et la salle ronde vers laquelle le héros se dirige répètent la structure de la crypte, mais aussi de la matrice ; ils sont les éléments du trajet de la mort et la renaissance. **Le gynécée musée** est un *locus* symbolique pour l'espace où a lieu le voyage du protagoniste : un corridor étroit qui s'ouvre sur une salle sphérique (≡◯). Ce schéma peut s'instancier, selon l'intervention de diverses systèmes descriptifs, comme **la matrice, le ventre de la baleine** ou le **navire, l'enfer, la grotte, la tombe, l'athanor alchimique**, la coupole du cirque, **le studio** ou **le hall de l'hôtel**. Le principe féminin est un corps matriciel morcelé dans l'univers qu'il englobe comme la «Gloria N.» (*E la nave va*), «la Grande Dame» *(Amarcord)* ou la ville de Rome (*Roma*). On voit dans une image du début de *La dolce vita* que même la ville, vue d'en haut, - c'est-à-dire la place publique qui se trouve devant la cathédrale Saint Pierre - est construite selon cette forme.

(436, 440)



436



440



1303

les problèmes du féminisme

Le **rapport homme** /vs/ **femme** se situe en boucle (l'ambivalence devient un trajet auto-récursif). La femme est l'image «renversée» de l'homme. L'homme court après cette image, vers un originaire fictif qui, de son propre gré, se dérobe au regard. L'action du mâle (son existence) est a son tour une fonction-image produite par la femme. Une absence féminine est le starter de l'action de l'homme.

L'homme suit dans sa quête un leurre qu'il produit lui-même (une fausse image de la femme) et est à tous les coups la victime de la farce produite par cette

instance. En quelque sorte l'originaire se déplace toujours. **Le principe féminin** actif se multiplie, se dissémine ou se refuse en abandonnant derrière soi les signes de mort dont l'homme peut s'en servir pour parfaire un **simulacre** (un artefact) selon le modèle hypothétique de la force génésique - dont le principe féminin garde le secret.

(307, 415)



307



415

Dans l'allégorèse felliniene les rapports entre les sexes ne se situent pas au niveau psychologique, ni au niveau social, mais dans un ordre symbolique. La femme est un principe féminin, une fonction génésique qui marque une différence essentielle entre les deux pôles du couple masculin/féminin ; la possibilité du déplacement figural.



Chapitre 11 - annexe
La mère folle : l'iconopraxie
le miroir
323. Int
736. *Ginger et Fred* : Amélia face au miroir
615. *8 1/2* : Carla face au miroir dans les chutes du film de Guido
646. *Les Clowns*: la costumière de l'équipe du tournage du film
425. *Roma* : miroirs dans la rue
455. *Roma* : une inconnue se regarde dans un miroir
291. *L'Interview* : un film à Cinecitta - une prostituée au bain face au miroir
228. *La dolce vita* : Sylvia essaye une perruque
93. *Casanova* : Casanova encadré par le miroir
395. *Roma* : un miroir sur l'Anneau de Saturne
647. *Les Clowns*:



615



646





869



1428



736



425



455



395

291



1015

228



323



93

Chapitre 12

LA REPRESENTATION

Sous chapitres

le rapport théâtre - carnaval / la représentation - le jeu / l'allégorie du mécanisme représentatif / le dialogue sur le thème de l'art / l'art et l'amour / la figure de l'interview / l'échec de l'interview / fonctions de l'art / l'aveugle / parodies / intertextualité littéraire / intertextualité plastique / l'architecture / l'image de l'autorité / le journalisme / le journaliste / le regard à la caméra / correspondances entre les films / la musique / la photographie / le théâtre / le spectacle paradoxal / le cinéma / l'imago acheiropoietos

le rapport théâtre - carnaval

Bakhtine affirme que les "rituels - les spectacles comiques" du Carnaval au Moyen Age s'approchaient de la représentation théâtrale :

> "leur caractère concret, sensoriel, comme la présence du vigoureux élément du jeu les approche des formes d'art visuel, et surtout du spectacle de théâtre. Les spectacles de théâtre médiéval témoignaient un fort penchant pour la culture populaire de Carnaval en plein air et, d'une certaine manière, étaient une de ses composantes. Mais le Carnaval, qui constitue le principal nucleus de cette culture, n'est pas une forme artistique de pur spectacle théâtral et, de toute manière, ne s'inscrit pas dans le domaine de l'art. Il se trouve sur la frontière entre l'art et la vie. En effet, le Carnaval représente la vie elle-même transposée en des formes particulières, soumises au principe du jeu" (Bakhtine 1974:11). On retrouve une idée similaire dans Ayala & Boiteux (1988) où la relation de dérivation entre le Carnaval et le théâtre est affirmé d'une manière plus catégorique :"la comédie ancienne apparaît donc comme une institutionnalisation des fêtes Carnavalesques qui auraient pris la forme de représentations théâtrales" (idem. 1989:174). Aussi, pour les auteurs de l'ouvrage, le théâtre populaire européen occidental puise ses sources dans le spectaculaire de Carnaval. Il représente une mise en scène des **agones** cosmiques et du scénario de la victime (**la farce**) : la "théâtralisation du combat entre l'été et l'hiver et le drame du roi" (idem. 1988:174).

C'est intéressant de noter que, selon la perspective de l'ouvrage cité, même le cinéma, comme art, trouve son geste initial, originaire, dans le même type de spectaculaire. Le cinéma devient «la mascarade du XX-ème siècle» (1). Le cinéma en tant qu'art reprend la fonction sociale du Carnaval selon une mécanique de dissémination. Néanmoins on peut déceler chez certains auteurs la présence massive des lieux communs et des symboles du Carnaval, fait qui témoigne une intentionnalité, donc un programme artistique (2).

D'un point de vue culturel le Carnaval, en tant qu'unité bien délimitée ou perçue par le spectateur en tant qu'objet unitaire, n'existe que dans des cas d'exception. Le Carnaval n'est plus aujourd'hui la "deuxième vie du peuple". Mais ses parties survivent dans ce qu'on peut appeler le «carnaval généralisé». Cette dispersion

de ses traits dans des diverses manifestations culturelles (procédé commenté par Foucault en ce qui concerne la maladie mentale - la folie - et la répression carcérale et par Baudrillard en ce qui concerne l'ordre symbolique ainsi que la mort). L'occultation du phénomène en tant qu'élément culturel reconnu et isolé produit une alternative manifestation disséminée. Le cinéma et la télévision sont des semblables refuges des topoi du discours carnavalesque.

Comme la plupart des commentateurs le soulignent, le Carnaval ne connaît pas la distinction entre les interprètes et les spectateurs.

> «Il ignore la scène (...) Le Carnaval n'est pas conçu pour être vu - les gens le vivent et le vivent tous ensemble car, par définition, il est destiné au peuple tout entier. Pendant le Carnaval une unique vie règne partout : la vie de Carnaval, et un seul code de lois : les lois de sa liberté»

Le Carnaval a une fonction existentielle :

> «Il a un caractère universel, il crée un état d'exception pour l'univers entier, sa régénération et son renouvellement, réalisées avec la participation de tout le monde (...) pendant le Carnaval la vie elle-même joue et représente - sans scène, sans acteurs et spectateurs, c'est-à-dire sans le spécifique de l'art théâtral - l'autre face, la face libre de son épanouissement, la renaissance et le renouvellement de la vie sur la base de principes plus équitables. La forme réelle de la vie apparaît toutefois comme son aspect idéal, nouveau». (Bakhtine 1974:12)

la représentation - le jeu

D'une façon générale les Carnavals désignent des «fêtes à haute densité rituelle (..) qui sanctionnent la nécessité de passage d'un état à un autre» (Boiteux & Ayala 1988:7). Ces fêtes mettent en scène une représentation. Celle ci se trouve, d'une façon ambivalente, à l'intersection de «l'art et la vie», de la réalité et l'irréalité. Dans les manifestation rituelles du Carnaval la «vie elle-même devient jeu et le jeu se transforme temporairement en vie réelle».

Le jeu lui-même se métamorphose en activité ludique ambivalente (sérieux et non-sérieux). Ce clivage présuppose la conscience paradoxal-schizoide des participants qui savent qu'ils participent à un jeu (une convention ludique) et, en même temps, oublient qu'ils sont en train de jouer.

> «Celui qui joue sait bien qu'elle chose est le jeu, il sait que ce qu'il fait <<n'est qu'un jeu>>, mais il ne sait pas ce qu'il <<sait>> par là» (Gadamer 1976:28)

Pour Kristeva le jeu de Carnaval est «scène et vie, jeu et rêve, discours et spectacle» (1962:161). Le discours carnavalesque contient une importante composante représentationnelle (autoréférentielle) qui met en cause la transformation de la vie en art sous l'action du principe du jeu [3].

On pense qu'il existe une variante de ce carnavalesque nommé le carnavalesque de second degré qui met en jeu une stratégie textuelle particulière. Il s'agit d'un ensemble a dynamique interne où la compréhension de l'observateur oscille sans pouvoir trancher de manière définitive entre deux états, deux mondes possibles qui contiennent des croyances contraires. Dans le film, à partir d'un même support visuel, le spectateur produit un monde fictionnel qui, une fois activé, est perçu comme une représentation d'un monde second qui produit le premier (une représentation des conditions de satisfaction de l'expérience visuelle). La caractéristique fondamentale de ce genre de textes serait l'indécidabilite ou plutôt l'incertitude qui règne sur l'interprétation des stimuli visuels. On ne peut pas dire que les deux lectures fonctionnent en même temps et aussi il ne s'agit pas d'un simple passage d'un monde à un autre car entre les deux mondes il y a une double causalité. Une fois une lecture accomplie elle renvoie et devient automatiquement l'autre dans un circuit qui, tant qu'il se trouve sous la pression d'un système observateur, est actif comme oscillation sans fin.

l'allégorie du mécanisme représentatif

Pour mettre en place une telle rhétorique le texte fait référence à lui même, a ses conditions de satisfaction - ou, autrement parlant, à son "dispositif de

représentation" - qui doit s'identifier, en fin de compte, au monde fictionnel représenté. Ainsi le monde fictionnel est doublement (i) un monde fictif représenté et (ii) le monde <<réel>> qui produit la fictionnalité. L'image par conséquent doit être perçue comme hétéroréference et autoréférence (auto-citation). Le trait caractéristique de l'oeuvre fellinienne est le trajet cognitif que doit parcourir le spectateur afin de faire sens. On voit que le Carnaval est une fois situé en tant que monde représenté et une fois en tant qu'instance productrice de ce monde même. Le carnavalesque de second degré est au fait un nouveau «tour de vis» appliqué au carnavalesque où ce type de discours se prend soi même cible de représentation.

Cette mécanique repose sur une distanciation supplémentaire par rapport au monde représenté ; une conscience "esthétique" accrue. En d'autres termes les système descriptif /carnaval/ est situé dans le domaine de l'esthétique, de l'artefact artistique - et son artificialité est mise à nu.

Pour marquer la présence de cette rhétorique le texte fellinien utilise des fréquents renvois aux mécanismes représentatifs. En dernière instance on peut étudier le film fellinien comme une étendue allégorie de l'art (i.e. une allégorie du mécanisme de l'allégorie).

Le trajet cité reprend le topos du discours carnavalesque qui se dispenser de l'auteur. **L'auteur** devient une instance productrice diffuse, anonyme, un "brouillage énonciatif" (Magné 1985:156). Ce topos est représenté, mais en même temps, il est le mécanisme de représentation du film lui même. Ce *topos* de la production du texte carnavalesque - l'auteur qui, comme instance anonyme, se confond avec la foule, le protagoniste de l'Histoire selon la perspective carnavalesque - est aussi le mode de construction du texte qui représente ce *topos*.

(338, 277, 241)



338



277



241

Ceci est la manifestation de ce que Bakhtine appelle le **principe dialogique** du carnavalesque. En tant que tel il est thématisé comme mélange de langues sur la place publique (la ***hétéroglossia***). Au niveau de la mise en discours le principe dialogique est le principe ordonnateur de ce que Bakhtine appelle la narration romanesque (par exemple, le dialogisme des romans de Dostoievski) opposée à la narration épique. Le dialogisme carnavalesque est compris par Bakhtine comme co-présence des voix narratives (l'exemple du discours indirect-libre est ici a rappeler). La co-présence de ces instances énonciatives [4] est un trait caractéristique de certains films de Fellini. Autrement parlant le schéma instancié par un monde donné se dédouble et s'applique à lui-même [5].

Dans une série de films ce trajet de second degré est inscrit de manière explicite : *Les Clowns, Roma,*

E la nave va, 8 1/2, L'Interview. On veut cerner dans ce chapitre les différentes occurrences des renvois au dispositif représentatif. En d'autres termes on veut dresser la liste des cas ou ce qu'on appelle l'art apparaît dans les films de Fellini.

Ainsi dans un plan quelconque de *8 1/2* on trouve une ambiguïté de «profondeur» de l'information narrative (comme Bordwell/Thompson l'ont analyse : 1986:94-5). L'image présente la diégèse à partir de la perspective subjective de l'héros et de celle objective du narrateur (monstrateur), mais le spectateur ne peut décider d'une manière équivoque et définitive «qui voit» : Guido à ce moment là, Guido maintenant (où l'adverbe est à comprendre comme un déictique) et/ou une instance objective (désignée comme anonyme). Les images de *E la nave va* sont le résultat du regard d'Orlando qui sait plus que les personnages de la fiction 1 (le navire), du regard de la caméra de la fiction 2 (le studio) ou du regard d'une troisième instance - qui s'identifie avec Orlando ou avec une autre caméra ? L'image fellinienne est un amalgame, une polyvalence ou plusieurs regards se superposent sur les mêmes stimuli visuels. On remarque qu'une telle stratégie est déconstructive dans le sens qu'elle a besoin de l'opposition (de la conscience de l'existence d'un couple oppositif) afin de la soumettre à une crise ; donc elle introduit l'opposition entre narration objective /vs/ subjective et ensuite elle l'annule. Ainsi l'image fellinienne est perçue comme une régression infinie du figural ; le réel et le fictif sont les variantes d'un figural généralisé. L'auteur se démultiplie dans la polyphonie des voix - des regards, les instances qui assument la responsabilité du discours (Fokkema & Calinescu :220).

Le **film** devient le lieu de la rencontre communautaire. L'espace du rassemblement public - la fonction de la place publique - est le film. Pour Fellini cette stratégie sert non seulement pour la création des jeux audiovisuels (gratuits), mais active deux systèmes allégoriques. **L'anonymat du narrateur** renvoie (et soutient) la thématisation du (i) sacré et (ii) du protagoniste populaire, la foule anonyme. Ce protagoniste est une instance d'un principe génésique (dont les autres variantes sont le principe féminin et la figure de l'artiste). On remarque que, selon les principes de catégorisation cognitive adoptés par notre démarche, ces figures s'enchaînent dans une famille catégorielle commune sans qu'on puisse dire qu'un ensemble de traits essentiels se trouve répété d'une manière constante d'une unité à l'autre.

Le **sacré** se manifeste dans plusieurs films comme instance anonyme (substance subtile ou présence obscure : *deus absconditus*) ou apparaît sous la forme du personnage multiple (sans nom propre), c'est-à-dire l'ouvrier (ou ses variantes : les gens sans nom). En ce dernier cas on retrouve une activation de l'allégorie du dieu mâcon - *deus artifex* - (l'ouvrier qui construit des charpentes à fonction utilitaire ou artistique), *deus pictor* ou compositeur (v. Curtius 1970:48) ; par exemple dans les images de la foule des instrumentistes *(L'Epreuve d'orchestre)* ou des ouvriers choristes *(E la nave va)*. D'autre part on voit ici une référence au véritable protagoniste de l'Histoire, selon la perspective carnavalesque : les gens rassemblés sur la Place Publique.



1027

On voit que le monde représenté est l'activation d'un principe carnavalesque et aussi un renvoi au mécanisme du texte qui produit ce monde. Le discours carnavalesque est utilisé ('use') et aussi mentionné ('mention') ; le rapport d'incertitude entre les deux interprétations définit la stratégie textuelle du carnavalesque de second degré. (Il faut aussi voir que cette stratégie est représentée thématiquement comme ambivalence des éléments qui forment le monde de Carnaval, de ses motifs).

Le film fellinien, interprété de cette manière, est la représentation de la façon dont le jeu (la fiction ou l'art) se crée de façon indépendante de la conscience de l'auteur ou des participants :

> "Car le jeu a une essence propre, indépendante de la conscience de ceux qui jouent. Le jeu se donne là aussi - et même là proprement - où

aucun être pour soi de la subjectivité ne vient limiter l'horizon thématique et où il n'y a pas de sujets qui s'atteignent eux-mêmes en jouant.
Les joueurs ne sont pas le sujet du jeu ; mais à travers les joueurs c'est le jeu qui accède à la représentation (Darstellung)" (Gadamer 1976:28)

Par conséquent le film de Fellini contient une multiple série de signes de l'activité de représentation, de l'activité de transformation de la vie en artéfact représentationnel. Cette série comprend plusieurs variantes : **les jeux des enfants** (la mimique ou les gestes), **le langage de gestes quotidiens** (surtout les gestes du langage universel du blâme ou de l'érotique), **les rituels** sacrés, les communions gaies de la place publique, les **spectacles forains, les chorégraphies des mimodrames**, la **représentation théâtrale**, la **photographie** et le **film**.

Dans ce chapitre on va mettre en évidence quelques unes de ces variantes.

le dialogue sur le thème de l'art

Fellini répète souvent une séquence qui représente une assemblée humaine où **on discute sur le sujet de l'art ou de l'amour**, parfois en mélangeant de manière équivoque les deux sujets. Le dialogue est mené sous le signe d'un conflit verbal qui réitère ce que Bakhtine appelle la topique de Carnaval de la bitonalité, du combat linguistique des agones de la littérature antique.

> "Toutes ces agones et disputes sont en fait des dialogues entre des forces et phénomènes qui appartiennent à des croyances différentes ; des dialogues entre des époques, entre les deux pôles du devenir, entre le début et la fin d'une métamorphose ; elles déployaient et, d'une manière ou d'une autre, elles stylisaient ou rhétorisaient le mot bitonal et l'image du corps double. Ces disputes populair-fictives entre des époques et âges, comme les dialogues entre les personnages pair, entre la face et le dos, le haut et le bas, ont formé naturellement une des racines folkloriques du Roman et de son dialogue spécifique" (Bakhtine 1974:473)

Ces polémiques représentent le thème carnavalesque de **la dispute conviviale** «souvent indécente et en même temps philosophique» :

> "On retrouve des traditions similaires dans les chants bachiques de boisson, qui mélangent l'universalisme obligatoire - les problèmes de la vie et de la mort avec l'élément corporel (le vin, la nourriture, l'amour corporel), avec le sentiment élémentaire du temps (la jeunesse, la vieillesse, la vie est passagère et la destinée inconstante) et une utopie spécifique (la fraternité entre les compagnons de saôulerie, le triomphe de la prospérité, la victoire de la raison" Bakhtine 1974:102)

Dans *8 1/2* le dialogue des convives oppose l'art classique, "haut", philosophique, avec des limites bien tracées, à l'art populaire, ambivalent, indéterminé, en plein devenir. L'opposition met face à face la finitude classique et le vague inhérent au fait vécu : en fait, l'art et le manque de sujet (un récit vague), c'est-à-dire la vie [(6).] Dans *L'Epreuve d'orchestre* la foule des instrumentistes se querelle avec le chef d'orchestre au sujet de la musique la plus adéquate : et cela à l'aide des paroles et de la musique (une véritable agone musicale). Deux conceptions sur l'amour sont en dispute dans Casanova. Une morale légère, celle du libertin "baroque", le marquis du Bos, concernant la labilité et l'inconstance féminine (qui présuppose l'art des simulacres et des illusions) se dispute avec une attitude sentimentale, qui se forge, par programme, des illusions - semblable au culte médiéval de la féminité ou dans la figure de l'"*amour de l'onh*". Le discours pragmatique de l'inconstance baroque trouve son adversaire convivial dans la mystique de la féminité où le désir est conçu comme un engagement [(7)]. Le conflit qui a lieu entre Casanova et le marquis Du Bos est repris dans la mise face à face de deux styles musicaux différents. Le ballet de cour baroque, un spectacle de l'amour l'éphémère et des inversions spectaculaires, est mise en contraste avec la musique de la compagne du protagoniste, Henriette, conçue comme une sorte de mystique des affects. Casanova, ému par cette musique, est la victime, comme Don Quichotte, de ses repères

culturels qui provoquent un délire issu non des romans d'un Amadis de Gaule, mais de la lyrique provençale. D'ailleurs le marquis est plus proche de la morale du XVIII-ème siècle que Casanova, qui serait plutôt un composite de clichés médiévaux et romantiques.

l'art et l'amour

Défendre l'amour ou l'art sont des actes de langage équivalents ; une «défense et illustration» qui mélange d'une manière équivoque les deux termes. L'art s'oppose au pouvoir et à la trivialité. Casanova essaie en vain de faire reconnaître son identité d'artiste, de philosophe ou d'écrivain devant le dos tourné de l'autre, le silence du pouvoir ou devant la trivialité pleine de mépris de l'espace allemand - son corps est, sans qu'il le sache double, car il est un hybride entre l'amoureux et le poète : amator et philosophus. Dans *Satyricon* le dialogue qui a lieu dans le musée entre Encolpio et le poète Eumolpio mélange le sujet de l'amour avec celui de l'art. A la fin du festin de Trymalchio le poète Eumolpo se dispute avec le tyran qu'il accuse d'être un imposteur qui récite des vers d'emprunt de Lucrèce. Les discussions sur l'art et les artistes reviennent dans *Ginger et Fred*. Pipo entretient une dispute enflammée avec un écrivain américain dans le restaurant des studios de la télévision.

Le topos carnavalesque du **dialogue convivial** mélange le sujet haut : **l'art et l'amour** (ou les sujets de philosophie ou de credo) et le bas du vécu : le festin hyperbolique. Fellini garde toujours ce schéma (ou la mise en scène de ce schéma) pour souligner l'idée grotesque de la naissance du sublime à partir du bas corporel. On discute sur l'art autour de la table dans : *Les Clowns* (autour du sujet de la fabrication /vs/ création de l'habit, l'ornemental du clown) et dans I vitelloni, *Roma, Juliette des esprits, Satyricon, E la nave va*. Dans E la nave va l'inspiration de l'artiste est associée au pouvoir de la fertilité, de la sexualité. La genèse du chant (l'harmonie vocale) a lieu dans les entrailles symboliques d'un corps aquatique. Un professeur de chant de E la nave va raconte qu'Edmeea Tetua, l'artiste défunte dont le voyage fait la célébration, voyait pendant qu'elle chantait un **coquillage** - un classique symbole de la fertilité sexuelle [8].

la figure de l'interview

Le dialogue diégétisé au sujet de l'art présente une particularité rhétorique essentielle. Les questions posées au sujet d'une quelconque esthétique ou poétique de l'auteur, par exemple, de Fellini (le personnage), n'obtiennent en apparence aucune réponse.

Genre dialogique, le discours carnavalesque bivocal se manifeste sous la forme de **l'interview** au niveau thématique et structural. On a vu qu'il est représenté plusieurs fois dans *Les Clowns* et dans *Roma*. Marcelo doit prendre un interview à l'actrice américaine, Sylvia (*La dolce vita*) et Guido évite tant qu'il peut la situation embarrassante d'être la victime d'un interview (*8 1/2*) agression que Fellini ne peut éviter (*L'Interview*).

Dans plusieurs films apparaît la figure de *L'Interview* qui aboutit à une **fausse réponse** [9]. La réponse de Fellini, par exemple, dans *Les Clowns*, est substituée par **une farce**. Le metteur en scène est interviewé au sujet de ses intentions concernant le film présent et, au moment où il commence à s'exprimer, un seau, jeté par un des clowns déchaînés dans l'arène, lui tombe sur la tête. Ensuite c'est le tour du journaliste. Au lieu d'une réponse on trouve à l'image deux hommes avec des seaux sur leurs têtes. Dans *Roma* Fellini, coincé par un groupe de jeunes, répond d'une manière évasive, vague aux questions des jeunes impatients. Il échappe à cet interrogatoire au moment où ils sont interrompus par un technicien qui, hissé sur une grue, commence à s'exclamer d'admiration devant le paysage de la ville. En quelque sorte la séquence suivante tiendra lieu de réponse. La réponse est située à un niveau non-verbal et issu d'une autre instance narrative. *Dans L'Interview* les réponses de Fellini sont toujours interrompues par des farces grotesques, par des divers événements ou simplement par le fait que la caméra, "autonome", s'impatiente et s'éloigne pour suivre le spectacle des studios de Cinecitta. Guido, dans *8 1/2*, refuse de répondre au journalistes et fait des efforts ridicules afin d'échapper à la demande de l'audience pour une réponse claire et nette. Guido, afin d'éviter l'interrogatoire, en guise de réponse, ira jusqu'au suicide qui ouvrira le passage vers la séquence de la ronde finale. Dans le dernier film en date, Fellini dans un panier, Fellini réalise un faux documentaire avec des morceaux-chutes de ses films. Ce film a la structure d'un interview. Fellini parle avec

un ami qui, essentiellement, lui pose des questions. Ses réponses sont des anecdotes qui provoquent une conversation dégagée, légère, qui est souvent interrompue ou déléguée à son assistante : une jeune femme qui mange et exprime sans contraintes ses opinions. Fellini s'amuse et/ou écoute avec attention les affirmations de cette femme qui, en tant que personnage, représente une instanciation de la voix auctorielle.

(650, 651)



650



651a



651b

Ce film-séquence nous permet de trouver les traits caractéristiques de la figure de **l'interview** comme allégorie de la structure du texte (commentaire métatextuel). La réponse déviante du personnage interviewé marque une absence au niveau du «topic» de la question, mais, en revanche, produit un discours significatif. On veut dire par cela qu'ainsi le discours est relancé et que, suite à la question posée, le film qui suit (qui répète la structure du film objet) est lu comme un documentaire, comme un fragment exemplaire sujet à un acte ostensif (au lieu de donner une définition extensionnelle ou intentionnelle au mot <<chaise>> je montre du doigt l'objet qui se trouve prés de la table) - c'est-à-dire je propose un «langage d'objets» (v. Kenneth Burke) comme métalangage. Le langage objet devient ainsi un commentaire (son propre commentaire). Ce commentaire ne se réfère seulement au monde fictionnel des films felliniens, mais aussi fait référence à la stratégie de ces films qui sont eux-mêmes des incertitudes quant au statut de l'image (i.e. production d'un monde ou citation d'une image).



1016


1198

La réponse du protagoniste contient quelques paramètres importants. Les **valeurs de la vie corpore-**

lle, matérielle et quotidienne sont mises au premier plan : **la femme** et **la nourriture**. En général la conversation sur l'art a lieu dans l'espace du loisir - autour de la table - et l'attention se penche vers quelque intrigue érotique *(8 1/2)*. La fuite du personnage va vers un niveau de mort (Guido se tire une balle dans la tête ; Fellini, dans ce récent documentaire, répète une mise en scène d'investigation des signes de mort - une thanatopraxie - telle qu'elle apparaît dans *Les Clowns* dans l'épisode de l'investigation échouée de l'image originaire du clown et finalement met en scène le topos infernal de la rencontre avec l'ami). La réponse est une absence (un passage de mort) qui ouvre la voie au discours : le passage de l'enfer (voyage infernal) ou passage vers une autre scène.



1016

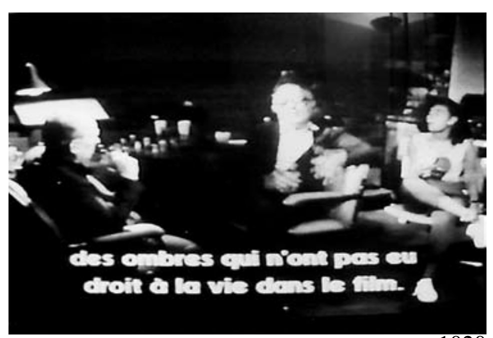


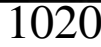
1018



1019

Le film *Fellini dans un panier* est significatif dans la mesure où il représente une poétique du metteur en scène, sa conception sur le rôle joué par l'art (cinématographique). La déviance du film vers le détail quotidien nous renvoie vers l'attention particulière accordée au marginal - au **personnage anonyme** du peuple dont les propos deviennent ici plus importants que les opinions du metteur en scène (celui qui normalement détient l'autorité de parler de ses films). Fellini évite ainsi la convention de la poétique de l'auteur, de l'institution qui produit l'interprétation, et le cliché de l'originalité. Le metteur en scène ne répond pas aux questions qu'on lui pose et laisse la place à la jeune femme qui répond à sa manière un peu provoquante et sans protocole. Il s'agit aussi d'une manière de revenir - par le refus du système interprétatif institutionnel (les "métanarratives") - à une attitude naïve et authentique envers l'art. Le fait significatif est de définir l'art non par le refus de répondre, mais de situer sa définition dans le cadre d'une déviance vers la réponse de l'autre la "muse" anonyme. L'art se définit ainsi comme un moyen d'indiquer le locus où se trouve la réponse : la figure symbolique féminine. D'une manière parodique **la figure féminine** représente le fond populaire, **l'humanité anonyme** (le Carnaval), mais en même temps elle est la **figure parodique** d'un discours "haut" (elle est la parodie de la muse du poète, le principe féminin ou le pouvoir génésique). Elle est un discours symbolique ; car allégorie de la "poésie" et figure parodique.





1020



1021

Le geste de non-réponse associé à une ostension est un figural qui indique un autre figural, la figure féminine. La réponse est une mise en abîme des successions des figuraux. Le geste est certes paradoxal, mais définit d'une manière essentielle la stratégie discoursive de Fellini : on retrouve la méfiance envers le langage et la confiance dans les pouvoirs implicatifs du langage de l'art. En même temps l'art ne peut donner des réponses sérieuses (c'est un ordre différent du réel) - il ne peut que produire un monde alternatif - et peut encore être un discours accessible, naïf et communautaire qui produit des réactions directes (où le bon sens est à comprendre comme la spontanéité de la vie quotidienne ; une sorte de polémique anti-barthes). L'art est un contenu différé dans les méandres des successions figurales (la femme est un symbole de "**l'ange**" ou du **principe féminin** transposé par un renversement parodique), mais aussi une évidence du bon sens (la femme est une "femme du peuple", un représentant anonyme de l'humanité quotidienne).

En définitive la substitution de la réponse attendue avec un gag (v. Suzanne K. Langer), l'irrévérence envers un contrat conversationnel (v. Grice) par la présentation d'une réponse impertinente où son remplacement avec une image reflète une **(i)** reprise de la poétique carnavalesque de la logique du fou ou de l'imbécile et **(ii)** l'adoption d'un texte allégorique (où l'allégorie est à comprendre comme une surface textuelle de continu glissement et déplacement d'un figural dans un autre). L'art devient une irrévérence, une déviance et un agacement de la norme et de la doxa (v. Mary-Louise Pratt). L'art se confond avec l'irrévérence langagière.

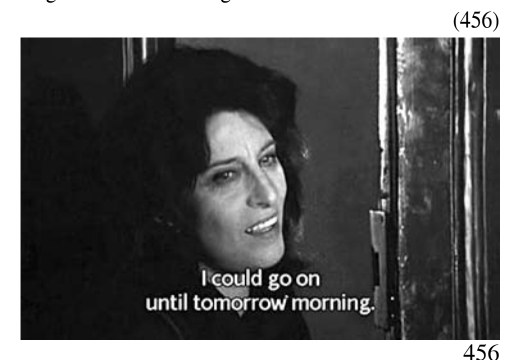
L'échec de l'interview signifie aussi le final qui relance l'histoire (*Satyricon, L'Epreuve d'orchestre, La dolce vita, 8 1/2, L'Interview*). La métaphore du **chemin ouvert** relance la continuité de la temporalité et de la création : le train pénètre de nouveau dans le tunnel en obscurité au bout de lequel se voit une lueur de lumière (*La Cité des femmes*) ; la voiture part avec les jeunes mariés (*Amarcord*) ; le navire part encore une fois (*Satyricon*) ; les motocyclettes sortent sur l'autoroute (*Roma*) ; le protagoniste, embarqué avec le rhinocéros femelle, continue le voyage sur son canot (*E la nave va*) ; Les clowns quittent l'arène pour pénétrer dans un nouveau espace (*Les Clowns*). Dans *8 1/2* et *L'Interview* la fin du film - la fabrication du film - coïncide avec le début de la diégése.***l'échec de l'interview***

Un trait caractéristique de la vision particulière de Fellini est constitué par **l'échec de l'interview** qui, en fin de compte, n'apporte aucune information, ne dévoile et ne résout rien au niveau ou le domaine de la question. En fait cet échec confirme l'absence de l'objet de la quête par le fait de produire seulement un nouveau texte. L'objet de la quête des signes est constitué dans leur relancement perpétuel.

Le dialogue avec la féminité est interdit par son retrait du monde, son retournement ("à l'envers"). Cybèle *(Roma)*, Vénus *(Casanova)*, Anna Magnani *(Roma)* ou Anita Eckberg *(L'Interview)* refusent chacune à sa façon le dialogue avec le protagoniste. Fellini et son équipe de japonais curieux découvrent au bout de leur dialogue avec la diva seulement le désir : la nostalgie après la jeunesse (la relativité temporelle) et l'espoir, négocié par la fiction, de l'immortalité. La femme se cache, disparaît, s'enfuit et se retrait du monde laissant derrière elle les signes (de son absence). Le film fellinien est une continuelle <<cherchez la

femme>> (*Satyricon, Amarcord, La Cité des femmes, Casanova, L'Interview, E la nave va*). Faut-il le remarquer que ces positions de refus - figurés soit d'une façon gestuelle (**le dos tourné**) ou verbale (le refus verbal) - sont, sous une certaine interprétation symbolique, des variantes de la figure du **hermaphrodite**, c'est-à-dire de l'annulation des contraires ou de la coexistence des contraires. Autrement parlant on peut considérer qu'il s'agit d'une nouvelle figure de l'ambivalence.

(456)



456

Une variante de ce contact manqué se manifeste dans la rencontre qui a lieu entre le protagoniste et le **langage du pouvoir**. Ce langage, oraculaire et obscur, demande des traductions successives, un appareil d'interprétation - d'ailleurs il suscite des controverses parmi les herméneutes - ; il ne représente pas la cause d'une entente, mais d'une mésentente. Dans *8 1/2* et *Casanova* l'entretien du protagoniste avec le prêtre produit un tragique clivage ; au final du dernier film le Pape fait en s'amusant un signe à Casanova en direction de femme-automate. De même Orlando essaie d'obtenir un interview de la part du duc autrichien. La réponse du Grand Duc de Herzog, métaphorique et sibylline, si elle n'est pas une glossie formée par des onomatopées est d'une manière grotesque, afin de parvenir au reporter, traduite en allemand, albanais et hongrois. Finalement ses paroles, énoncées sur un ton enfantin, sont la prédiction, reçue dans l'allégresse générale, d'une nouvelle guerre. On retrouve dans *Roma* l'image de deux femmes qui écoutent le discours obscur du pape à la radio. Le pouvoir s'identifie avec la voix obscure (le langage obscur) et l'objet mécanique.

(602)



152

fonctions de l'art

L'art est un discours impertinent et polymorphe - qui engloutit de manière égale le fictionnel et le métalangage de la critique. L'art est le discours non-fictionnel du documentaire, du reportage (*Les Clowns*) ou de *L'Interview* (genres populaires de journalisme). D'ailleurs le carnavalesque est nommé (avec référence à l'oeuvre de Rabelais) le journalisme de l'époque (v. Kristeva). Le discours de l'art se définit d'une manière négative et oppositionnelle par l'intermédiaire de ce qu'il n'est pas, par l'appropriation et la négation du discours conventionnel.

Comme le discours postmoderne, la transgressivité de Carnaval se mélange d'une façon ambivalente avec ce qu'on peut appeler une poétique du "sublime". L'art est incapable d'offrir des réponses de type cognitif, éthique ou poétique et elle ne peut qu'offrir une fuite - l'essai de "présenter le fait que l'irreprésentable existe". Mais cet amalgame met ensemble le désir de la transgression avec le discours de l'utopie et le désir de l'harmonie sociale (l'image symbolique de la danse égalitaire de l'humanité - *Amarcord*). La méfiance à l'égard des constructions cohérent illusoires (l'affirmation implicite du sublime et le refus des formes institutionnelles d'expression) se trouve en accord avec le désir de communiquer, d'échange, de la conversation et de la solidarité, c'est-à-dire une "forme de vie sociale où la société comme totalité s'affirme sans se poser le problème de ses fondements" (Rorty 1985:174-5)) comme une sorte de "homéostat d'Ashby" (v. les propos de Barthes sur la différence entre écrivain /vs/ écrivant 1964:141-9). Le compromis fellinien est généré par le mélancolique ou l'illusoire désir d'harmonie - l'image du peuple qui mène sa vie quotidienne, celle du détail et de l'affect, (utopique résurrection du topos de "l'époque

d'or") qui se traduit par la métaphore de l'artéfact artistique et/ou érotique et par le désir de se libérer de la nécessité de l'explication idéologique dogmatique, de la métanarration philosophique, éthique, juridique, ecclésiastique, politique ou scientifique de l'époque. Fellini préfère ainsi la modeste, mais la vitale histoire mineure ("les petites histoires")

.l'aveugle

Une image symbolique de la figure de l'artiste (alternative à d'autres utilisées également par Fellini, comme, par exemple, la figure du clown) est le personnage de l'aveugle.



1223

Il s'agit de la figure parodique, grotesque de l'artiste situé en marge de la société. L'attitude envers ce personnage est équivoque. On trouve également l'approche de la compassion, mais aussi la distance de l'ironie. Le poète par excellence, l'aveugle, apparaît dans le contexte diagnostic de *Satyricon*. Encolpio, dans les bas fonds de la ville-lupanar, monte un escalier et passe prés d'un homme qui, assis sur les marches, les yeux fermés et le visage en "extase", joue à la harpe. Le même personnage apparaît sous la forme de **l'aveugle** qui joue avec un accordéon et est en permanence agacé par les enfants *(Amarcord)* et le violoniste qui se trouve sur le quai *(E la nave va)*. La même figure apparaît d'une manière épisodique dans *Ginger et Fred* dans la foule de la gare de *Roma.* Ici on voit Amélia passer prés d'un groupe d'instrumentistes qui portent les lunettes noires de **l'aveugle** (ce qui peut aussi représenter une allusion au tableau de Brueghel *La Parabole des aveugles*).

On est tentés, à partir du contexte de *Satyricon*, d'affirmer que le personnage de l'aveugle serait un renvoi à la figure du poète par excellence : Homère. D'autre part, inclus dans l'allégorie musicale, **l'aveugle** serait une manifestation d'un sacré (à partir de la métaphore d'un dieu compositeur). De toute manière la figure de l'instrumentiste aveugle se dissémine dans le discours fellinien. Le protagoniste lui même : Guido *(8 1/2)* ou Marcelo *(La dolce vita)* porte des lunettes noires ; élément figural qui le situe comme figure symbolique (l'instrumentiste aveugle) et/ou le projette dans le système descriptif du /masque/, du /travesti/ et de l'/artifice/ (les lunettes sont une forme naturelle de l'acte de se masquer) *(8 1/2)*.

L'association entre l'aveugle et le système descriptif de l'/art/ se retrouve dans *E la nave va*. La soeur du duc autrichien est une aveugle qui a le don des synesthésies : elle a des auditions chromatiques (ce qui serait un envoi générique à la poésie symboliste - renvoi répété dans l'épisode du premier festin dans le restaurant du navire).

parodies

Le discours fellinien peut simuler des formes stylistiques diverses qui de cette manière, sont parodiées, détournées de leur contexte. Une sorte de rapt symbolique a lieu par l'intermédiaire de cette appropriation. Selon la stratégie générale du discours fellinien, l'attitude envers ces clichés caractéristiques à divers genres littéraires (culturels) est ambivalente. Les effets qui leur sont propres sont utilisés et, d'autre part, leur caractère artificiel est mis en évidence. Le **rapt** est d'une manière équivoque incorporation et rejection, acceptation et négation, identification avec l'objet et distanciation de celui-ci. Julia Kristeva parlait, au sujet du postmoderne, d'une attitude qui prend la forme d'une comédie sans illusions (Kristeva 1987:264-5).

(321, 844)



321



644a



644b



1413

D'autre part ces renvois fonctionnent comme des signaux qui guident la lecture vers le système descriptif de l'/art/. L'interprétation du film est orientée ainsi vers le domaine de l'art.

intertextualité littéraire

On a parlé de la parodie à *La divine comédie*. On a noté la présence du texte dantesque comme palimpseste dans *La Cité des femmes* et les renvois *d'Amarcord* et de *Ginger et Fred* - l'affiche qui représente le visage de Dante dans l'épisode de la rencontre du jeune protagoniste, Tita, avec la femme géante, la buraliste, et l'émission télévisée qui représente *La divine comédie* mise en scène avec des marionnettes (ce qui serait, à rebours, un méta-texte du film fellinien). Le rapport entre les deux textes est parodique : le film de Fellini est une illustration du scénario dantesque à l'aide de l'instrumentaire de l'imagerie carnavalesque.



175

Dans *Casanova* sont fréquemment utilisés les clichés du Romantisme et du Baroque. La rencontre amoureuse nocturne sur l'île de San Bartolo entre le personnage masqué (*Casanova*) et la jeune femme travestie en nonne ou la présence (féminine) de la lune tout le long du film apparaissent être des clichés romantiques. Le spectacle du ballet de cour du marquis Du Bos rassemble plusieurs lieux communs du baroque : l'opéra et le ballet de cour lui-même, l'inversion, le motif de la "**mante religieuse**", la topique de **l'inconstance féminine**, le **trompe-oeil**, le **jardin labyrinthe** qui mène vers une fontaine ou le topos du "**monde à l'envers**". (16)



16

Les lieux communs du Romantisme forment la mise en scène de l'épisode du voyage en tramway du jeune Fellini dans *L'Interview*. La séquence décrit un voyage initiatique qui mélange les points de référence, la temporalité et les conventions de la représentation (réel-fictif ; diurne-nocturne ; réel-onirique). On se trouve ici devant un ensemble hétérogène de clichés

du “voyage romantique” dans les territoires exotiques : le tramway où se trouve le jeune Fellini traverse un territoire couvert par des **ruines** (la thématique ossianique), il s’arrête prés d’une fête de campagne (l’intérêt du Romantisme pour les manifestations folkloriques), passe prés de la **mer** et des **éléphants** qui surgissent des abîmes (l’intérêt pour l’espace exotique oriental), se rapproche des **indiens** (la découverte du nouveau monde) et de la **cascade** de Niagara ; d’ailleurs la réplique du jeune devant ce paysage : <<c’est impressionnant>>, est une allusion à l’esthétique du Romantisme.

(288, 287)



288



287

On mentionnait auparavant le renvoi au courant littéraire du symbolisme dans *E la nave va*. Dans la même séquence se trouve une scène emblématique. Un **albatros** pénètre dans la salle du restaurant du navire et vole à l’intérieur en provoquant l’étonnement, l’effroi ou l’amusement des gens. Deux matelots essaient de le capturer. Ils n’aboutissent pas et l’oiseau s’échappe et, accompagné par les exclamations de joie du ténor Fucilleto, s’échappe de nouveau par la fenêtre. L’image de l’albatros qui se déplace avec difficulté sur le plancher parmi les tables du restaurant peut être considérée un renvoi au poème de Baudelaire, “l’Albatros”. Cette image, associée avec les synesthésiés de la duchesse autrichienne, amorce une référence générique à la poésie symboliste [(10)]. Au niveau de l’oeuvre de Fellini cette référence, associé, par exemple, avec un autre renvoi : la figure baroque du **paon** qui apparaît l’hiver prés d’une fontaine glacée et qui ouvre dans toute sa ostentation sa queue (*Amarcord*) (au sujet du paon comme symbole de l’attitude ostentatoire du baroque voir dans Jean Rousset), forment une référence au domaine de l’art. Il s’agit d’une présence disséminée de l’artisticité dans la diégése du film.

(611)



611

Dans *Ginger et Fred* un semblable générateur d’interprétation s’actualise au niveau verbal. Pipo, suite à la question sur sa compétence artistique, répond et dresse une liste des genres et les mélanges littéraires classiques: comédie, drame, tragi-comédie. Barthelemy Amengual pense que l’association de la figure du mâle nain et de la femme géante, par exemple dans *La Tentation du Docteur Antoine*, serait une référence à la poésie de Baudelaire, *La Géante*. On pense toutefois que cette figure serait plutôt issue de l’imaginaire du spectacle de Carnaval et que le contexte diagnostic serait la poupée-montgolfière géante de *La Cité des femmes* (même si le même imaginaire ait servi d’intertexte pour la poésie de Baudelaire).

Ailleurs, dans *La voce della luna*, par exemple, le conte de **Cendrillon** est utilisé comme repère. La scène où le fou essaie le pantoufle de Cendrillon pour trouver sa bien aimée est une parodie au conte. Car, dans le film, il ne s’agit plus de retrouver une unique femme, mais de la retrouver à travers une multitude. Toutes les femmes présentes au bal ont la même mesure, le pantoufle peut être utilisée par n’importe laquelle. L’indice qui permettait au personnage du conte de retrouver la femme unique, irrépétable, est ici annulé, il est indéfiniment itérable et devient signe de la féminité. Le **principe féminin** joue encore une farce au protagoniste. Il se cache derrière chaque femme, mais également il se dévoile sous la forme d’**un multiple** [(11)].



1022

intertextualité plastique

Une autre forme de renvoi au système descriptif de l'/art/ est la présence dans le cadre, comme élément de mise en scène, **d'un élément plastique** (de peinture, sculpture ou d'architecture) qui se trouve dans un rapport d'incongruité avec l'époque de la diégése. Ainsi on découvre, dans un plan second de Satyricon, une sculpture de Brancusi (*La porte du baiser*) et, dans *Casanova*, les dessins de Topor dans une foire [(12)].



1289

Les **dessins** et les **peintures** - surtout les planches et les peintures éparpillées d'une manière négligente dans les intérieurs des films - comme dans *La Cité des femmes*, forment une collection de musée sur un thème donné : l'ancêtre et la figure figée de la féminité. Le trajet du protagoniste devient ainsi une promenade dans un espace de **musée** - ce qui, en fin de compte, suscite les connotations funèbres du musée.

(510)



510

Le film de Fellini contient un permanent dialogue avec le discours plastique, à partir des formes primitives, voir même triviales, des **dessins** et des **graffitis** tracés sur les murs, jusqu'au **film** lui-même.

Dans la mise en scène s'insèrent les signes sur les murs, les **dessins**, les **panneaux publicitaires**, les **affiches** et les **tableaux**. Les dessins caricaturaux sont inclus dans l'imaginaire de Carnaval (les panneaux et les chars allégoriques des processions). Le discours carnavalesque n'est pas un genre défini, qui a une unique fonction. Dans ce discours plusieurs genres discursifs et plusieurs usages communicatifs coexistent. Ce discours est similaire à son symbole, le corps grotesque, inachevé et encore lié au concret de la vie. En définitive le discours carnavalesque n'est pas «art» dans le sens courant du terme issu d'une poétique romantique, mais plutôt une forme discursive qui produit un texte multifonctionnel. La fonction artistique n'est pas encore autonome et les textes issus de cette «famille» typologique jouent un rôle actif dans la vie communautaire. L'expression plastique garde son rôle d'effigie emblématique - il s'agit d'une héraldique de propaganda - et de message publicitaire.



1249

Dans *Casanova* les **dessins** et les **planch-**

es (qui vont générer les affiches publicitaires qui se répandent dans la ville de *Roma* dans *Ginger et Fred*) sont intégrés au contexte du spectacle de foire. Les images peintes sont utilisés comme des images substitut de la guerre, de la procession militaire et on pense que cette manière de représenter la guerre n'est pas dictée par des raisons financières de production, mais qu'elle est issue de l'intention de représenter l'acte de guerre comme une procession de Carnaval, une suite de marionnettes et des images du pouvoir (qui veut ainsi s'afficher) (*Satyricon*). L'exhibitionnisme du pouvoir est pris en dérision d'une façon similaire dans *Amarcord* ; la fête fasciste est imaginée comme une longue procession en plein marathon dans les rues de la ville. Les dessins, les gravures ou les projections des diapositives ou du film représentent une manière de description satyrique de l'exhibitionnisme propagandistique, militant du féminisme (*La Cité des femmes*). Le féminisme, Carnaval de femmes, est dans ce film identifié avec une société militaire, une milice fasciste (telle qu'elle apparaît dans *Amarcord*).

L'affiche de cinéma se répand dans les rues de la ville (*Roma, La dolce vita, Amarcord*). On peut affirmer qu'il s'agit toujours d'une emblème de **pouvoir** car ces affiches sont inclues dans le même paradigme que les images de culte (les icônes de la Vierge) qui font la publicité de l'hyperhéros. L'affiche publicitaire - prolongation du monde de Carnaval, du foire de la place publique - est actualisé dans *La Cité des femmes*. C'est l'image d'une collage gigantesque situé prés de la route dont la configuration et le message sont inintelligibles. Dans *Ginger et Fred* l'espace urbain est entièrement identifié avec l'espace de Carnaval et dans *L'Interview* ce sont les studios de Cinecitta (l'activité de fabrication du film) qui sont identifiés au monde du Carnaval.

(458)



458

Toutes ces **affiches**, telles qu'elles sont présentées par Fellini, détruisent d'une façon caricaturale leur propre nature, détournent leur fonction définitoire. Soit leur message est rendu obscur par brouillage (l'affiche de *La Cité des femmes* est relevante à cet égard parce que elle ne fait référence à aucun objet) soit l'image représentée est licencieuse ou, d'une manière évidente, grotesque (*Ginger et Fred*). Dans *La tentation du docteur Antoine* l'affiche publicitaire qui représenté l'image d'Anita Ekberg à des proportions gigantesques est animée. Le personnage féminin descend de l'image immobile et devient une géante qui fait une farce (sexuelle et funeste) au personnage masculin.

Le **phénomène publicitaire** est conçu en vertu de l'imaginaire hyperbolique des topoi de Carnaval. Il est un élément du Carnaval (qui appartient au système descriptif du /carnaval/) envers lequel l'attitude du cinéaste est double (ambivalente). L'élément est utilisé afin de créer un univers de Carnaval et, en même temps, il est parodié (sans pour autant quitter le système de référence).

l'architecture

On a vu **la construction inachevée** et ses protagonistes : les ouvriers anonymes qui instancient la force génésique, créative. Le décor fellinien est néanmoins un renvoi au monde des architectes visionnaires : Ledoux, Boullée et surtout Lequeu. Cette parallèle peut être argumentée à deux niveaux d'analyse. On peut établir des correspondances au niveau de des ressemblances formelles (ce sont des constructions similaires) et au niveau du programme esthétique.

On retrouve les suites ininterrompues d'arcs et des escaliers, les statues, mais également la construction intérieure des bâtiments. Si on se souvient de *la Maison Gothique* de Lequeu on peut découvrir une construction similaire dans la construction de l'hôtel Mira Mare (*La Cité des femmes*). L'univers construit à l'intérieur du bâtiment simule un **voyage initiatique**. Egalement le plan des décors felliniens met en place la manifestation des principes corporels sexuels. Ceci rappelle la structure des temples de Ledoux conçus à figurer un principe sexuel sur le plan du sol.

(452)



452

La filiation de programme devient visible dans l'étude de l'oeuvre de Jean Jacques Lequeu [(13)]. On retrouve chez l'architecte visionnaire une propension pour **la compilation encyclopédiste** de différentes formes :

> "Edifices de différents peuples disséminés sur la terre. Compositions d'Architecture régulières, irrégulières, étrusques, toscanes, flamandes, européennes, égyptiennes, chinoises, perses, indiennes, gothiques et autres" (Duboy 1987:14-5).

Lequeu conçoit une école gratuite de dessin qui se fonde sur le mode populaire d'amassement. L'»ordre encyclopédique» est doublé par un programme de renvois symboliques - qui en fin de compte s'épuisent dans un jeu **énigmatique** et inutile. On peut parler du fait que l'oeuvre de Lequeu représente un supplément frivole à l'*Encyclopédie de Diderot* - d'Alembert (Duboy 1987:23).

Comme chez Fellini, pour Lequeu le corps féminin est disséminé dans l'ordre cosmique. Les "*Figures lascives* (...) dont l'obscénité aujourd'hui ne fait plus aucun doute» (1987:27) servent pur l'architecte de trame (schéma) pour l'organisation de son Temple de Vénus terrestre (Duboy 1987:50) qui instancie une cavité matrice à la manière de Nicky de Saint Phalle [(14)].

Le renvoi intertextuel et le jeu anagrammatique est à son tour doublé par la figure de **l'image obscène**. On trouve qu'une même mythologie de la **figure féminine** - principe génésique universel (instancié parfois comme Vénus ou comme Fatima, la mariée orientale - est un facteur motivant de la démarche de l'architecte visionnaire et de Fellini. Le même mélange du style <<haut>> et du style <<bas>> motive les oeuvres des artistes. On retrouve la même figure, par exemple, de dérision carnavalesque de l'institution ecclésiastique chez Felinni comme chez Lequeu - la figure du **travesti en nonne**. Un des dessins de Lequeu figure une religieuse obscène qui dévoile ses seins. Le dessin porte le titre de «Et nous aussi nous sérions mères, car....» (Duboy 1987:100) [(15)].

On pense qu'un même discours carnavalesque soutient la démarche de l'architecte et de Fellini. Un même texte populaire, grotesque, formé par un **encyclopédisme** effréné et un **jeu intertextuel énigmatique** et **symbolique** se manifeste dans l'ouvre de ces artistes

.l'image de l'autorité

L'univers du film est envahi par **l'image picturale ou sculptée de l'autorité**. Le modèle est l'**effigie** et le portrait gigantesque du souverain paterne.

L'obsession portraitistique glisse vers la tentation de la fixité, de la rigidité immortelle (suite à un combat avec le temps, le devenir en perpétuel mouvement et changement). Le portrait du <<conducator>> s'érige en culte et devient statue ou masque funéraire (*Amarcord, La Cité des femmes*) [(16)].

(804)


210

Une telle image apparaît - il s'agit d'une composition similaire à celle de la gigantesque **tête de Vénus** qui surgit à moitié des eaux de Venise dans *Casanova* - dans le second plan de la fête Romaine organisée pour la célébration de l'actrice américaine, Sylvia. On voit derrière les protagonistes une tête géante à moitié enfouie dans la terre - semblable à la tête de Neron portée par des chevaux dans les tréfonds de la *suburra* de *Satyricon*. (*La dolce vita*). Il faut mentionner la présence, dans le décor, des quatre éléments primordiaux auprès de ces têtes - mi-révélées, mi-cachées - qui deviennent des véritables axis mundi de l'univers fellinien.

(233)


233

Cette tête, à son tour, comme une poupée russe, enfante d'autres images. Seuls les yeux de cette tête sont visibles. La partie inférieure du visage est cachée. Quelquefois cette présence se manifeste uniquement - d'une manière métonymique - par l'apparition des yeux ou de l'oeil. Il s'agit d'un oeil disséminé dans le décor des studios de télévision (*Ginger et Fred*), de l'oeil de l'animal (la fin de *La dolce vita* l'oeil du veau servi comme met dans *Roma* ou l'oeil figuré sur la queue du paon *d'Amarcord*), de la femme (l'apparition d'Henriette et de la maitresse allemande dans *Casanova* met au premier plan l'oeil de la femme et Maddalena, dans la séquence du nuit d'amour passée dans la maison de la prostituée, se tourne vers Marcelo en laissant visible un seul oeil - *La dolce vita*) ou, stylisé, du cercle de l'objectif de la caméra (la fin de *E la nave va*) (qui serait, par contagion formelle, à mettre en rapport avec le cercle de l'arène ou du spot de lumière - *Les Clowns*, la fin de *L'Interview* ou de *Ginger et Fred*).

(270)


270


6


1379


733b

La *déesse* est représentée comme une sculpture géante enfouie dans les entrailles de la terre (*Roma*), un visage muet sous les eaux (*Roma, Casanova*), une poupée-montgolfière qui voyage dans les airs (*La Cité des femmes*) ou l'image-affiche de publicité (pour un lait rajeunissant) (*La tentation du docteur Antoine*). Le **souverain** est déifié par l'intermédiaire du portrait surdimensionné : un char tiré par des chevaux noirs porte une tête de Néron dont on ne voit que les yeux sans expression (*Satyricon*). On érige le portrait de Cazzone (*La Cité des femmes*), de Mussolini (*Amarcord*), d'un sultan dans un film de Cinecitta (*L'Interview*) ou de Trimalchio (*Satyricon*). Le pouvoir est consubstantiel avec l'immobilisme de la représentation. Le duc autrichien raconte que son grand-père a été immobilisé dés son vivant par l'obligation de poser pour une suite sans répit de portraits (*E la nave va*).


1155

Les signes du pouvoir sont les **tableaux** éparpillés le long des murs (*Casanova, E la nave va*). Les images **de la censure** de l'autorité se trouvent dans l'école (*Amarcord, Roma*), c'est-à-dire l'**Eglise** (le Pape), l'**Armée** (le militaire) et la **Politique** (le chef de l'Etat). Située entre le cérémonial de Carnaval (la succession des mannequins et des masques) et la parade du pouvoir - "muséalisé" - l'image du gynécée revient avec insistance dans le film fellinien. Divers couloirs sont pleins de portraits. Dans *Roma* les tableaux des ancêtres de l'aristocratie sont descendus à l'aide de poulies avant le défilé de mode ecclésiastique (il s'agit d'une séquence similaire à la descente des candélabres dans la salle de l'opéra de Dresde - Casanova). On se trouve devant une manière caricaturale de présenter le faste «statuaire» du pouvoir. Dans *La dolce vita* Marcelo, égaré dans un château, cherche Maddalena dans un couloir tapissé de portraits de femmes. Dans *La Cité des femmes* Snaporaz passe dans un corridor rempli avec les photographies des amantes de Cazzone. Le renvoi au columbarium est marqué par le texte gravé sur le mur qui indique qu'il s'agit d'un lieu de culte - une dédicacée à Sante Cazzonius. Dans *8 1/2* l'enfant, avant de se trouver devant ses juges pour qui doivent lui infliger une peine pour le fait d'avoir sorti au bord de la mer pour voir Sarraghina danser, traverse une galerie de portraits des représentants du pouvoir monastique. Dans le château allemand où habite Casanova avant la fin de sa vie on voit, par terre, les portraits de la famille (*Casanova*) et sur les murs de la salle de répétitions de *L'Epreuve d'orchestre* sont accrochés les portraits des compositeurs. La galerie-gynécée associe les connotations de la procession funéraire, la rigidité du masque du pouvoir et la suggestion du musée (l'amalgame des artéfacts culturels). Ces significations sont appliqués à la "famille" des aristocrates et à l'image de la féminité qui deviennent, par conséquent, les instances "paternes" qui génèrent l'interdit.

(110)


110

le journalisme

Le /journalisme/ peut-être lui aussi associé, comme élément conjoint, au paradigme de l'artisticité. Souvent le protagoniste est un personnagé construít sous la dominante du système descriptif du /clown/ ou du /journaliste/.

Le **journalisme** est aussi une consigne d'interprétation du film fellinien. Le journalisme, dans la perspective du discours carnavalesque, est un discours de frontière entre la fiction et la réalité, l'art et la factualité. Il représente une forme culturelle, située dans la proximité des événements quotidiens, du flux de la vie courante du peuple, opposée à l'art <<haut>> ; une forme d'expression qui manque les attributs de l'ornement, du "beau" et de la structure close. Le journalisme présente une structure "ouverte" dans le sens qu'elle mime la structure de l'espace social, domaine où les termes de signification définitive ou de clôture s'appliquent rarement.

Notons aussi que le roman de Rabelais n'ignorait pas les événements politiques du jour auxquels il faisait des fréquentes références (Bakhtine 1974:494). Kristeva appelle le discours carnavalesque un "journalisme politique de l'époque" greffé dans l'actualité :

> "Le dialogisme de ses paroles (du discours carnavalesque) est la philosophie pratique situé en confrontation avec l'idéalisme et la métaphysique religieuse (l'épique), il constitue la pensée sociale et politique de l'époque qui discute avec la théologie (la loi)" (Kristeva 1962:166)

D'ailleurs Bakhtine affirme, au sujet de Rabelais, que, "confident des frères Du Bellay, il était initié dans tous les problèmes et les dessous de la politique mondiale de son temps". Autrement parlant le spectacle de Carnaval est une forme de critique, une modalité de faire un commentaire de l'Histoire et "l'expression d'une conscience historique nouvelle, libre et critique" (Bakhtine 1974:83).

Quoique considéré un apolitique (et affirmant dans les interviews une telle position) Fellini peut revendiquer le droit de faire le commentaire de l'Histoire. Il fait une **critique des institutions de l'autorité** qui s'étend, à partir des figures du pouvoir militaire ou ecclésiastique, jusqu'aux figures du producteur artistique et des discours des media.

le journaliste

On retrouve souvent un personnage écrivain ou journaliste. Le jeune homme de *Roma* arrive dans la ville pour travailler dans un journal ; Snaporaz est appelé professeur (*La Cité des femmes*) ; Marcelo est journaliste et écrivain (il rédige un livre) (*La dolce vita*) ; Casanova est écrivain, philosophe et poète ; dans *Ginger et Fred* les protagonistes se rencontrent dans le restaurant des studios avec un écrivain qui vient de finir son livre ; dans *Roma* apparaît la figure de l'écrivain américain (reprise dans *La dolce vita* et *8 1/2*) ; Orlando est le journaliste qui doit faire un reportage (*E la nave va*) ; Encolpio est étudiant en rhétorique (*Satyricon*) ; le narrateur *d'Amarcord* est un enseignant d'histoire (littérature) ; Fellini dans *Les Clown*s est documentariste et reporter et, à son tour, le jeune Fellini de *L'Interview* est journaliste.

La thématique du journalisme a des conséquences sur la structure du film. Le discours mime l'acte de représentation du genre mineur : **le reportage**, le **documentaire**, *L'Interview* ou **l'autobiographie**. Ainsi le discours s'approche de la réalité polymorphe de la vie. Tous ces genres partagent les traits de la caution de l'immédiat, de l'authenticité et de leur factualité - la caution de la transparence, de l'enregistrement direct de la réalité. Une restriction thématique est a noter : tous ces genres se penchent sur le détail quotidien, le contingent éphémère, afin de faire resurgir le sensationnel insoupçonné, le fait divers notable, hors commun (v. les propos de Barthes 1964 b:188-197)

Barthes mentionne deux schémas essentiels du fait divers qui sont relevants pour l'univers imaginaire fellinien. La pertinence du fait divers est la conséquence, d'une part, des aberrations de causalité (d'ou ressort l'idée que la nature est pleine de correspondances cachées, que les effets causals se trouvent partout et que le hasard pénètre dans la causalité, que toute causalité est suspecte de se trouver sous l'emprise du hasard) et, d'autre part, des rapports de coïncidence :

"la causalité du fait divers est sans cesse soumise à la tentation de la coïncidence, et inversement, la coïncidence y est sans cesse fascinée par l'ordre de la causalité".

Ainsi "l'événement est pleinement perçu comme un signe dont le contenu est cependant incertain". Pour Barthes la "naissance" de la signification équivaut avec la littérature elle-même :

«ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu et il est vrai que le fait divers est littérature, même si cette littérature est réputée mauvaise» (Barthes 1964 b:197).

Le film répète la structure du feuilleton : des notations fragmentaires ordonnées en une **suite d'épisodes**. Le protagoniste parcourt ces diverses scènes et son trajet dessine un parcours signifiant incertain. Chaque film refait la structure d'un genre quelconque (ou il s'intitule comme tel). *Roma* est en partie un récit autobiographique et en partie une narration objective où les séquences choisissent des moments et des espaces significatifs pour l'élaboration d'une "fresque" de la ville. *Les Clowns* associe la même histoire autobiographique avec la démarche du reportage, une enquête qui suit des aspects, des fragments d'un ensemble. *La dolce vita* est ordonné toujours comme suite de scènes - des détails qui, par adjonction, vont ériger la construction d'une image d'ensemble. *8 1/2* est une recherche de la mémoire qui, on pourrait dire, propose la découverte d'un plan cohérent et significatif caché derrière le jeu du hasard. *Casanova* semble être un récit autobiographique qui choisit les moments selon une logique que le spectateur est invité à découvrir. *E la nave va* est aussi l'histoire d'un reportage et *L'Interview* est construit selon la charpente du schéma question-réponse.



1023

La tentation du discours carnavalesque d'**engloutir** le réel se reflète aussi dans la manière dont Fellini mélange les **personnagés réels et les personnages fictifs.** On peut mentionner ici les fréquentes apparitions de Fellini qui joue le rôle du metteur en scène (l'auteur du film) *(Les Clowns, L'Interview, Roma)* (et ses graduelles personnifications comme acteur qui joue explicitement ou implicitement le rôle du créateur surtout sous l'interprétation de Marcelo Mastroianni) et les apparitions des acteurs qui jouent leur propre rôle : Anna Magnanni, interpellée par la voix-off de Fellini *(Roma)* ; Marcelo Mastroianni *(L'Interview)* ; Anita Eckberg, Alberto Sordi ou Claudia Cardinale.

le regard à la caméra

Au niveau structural *L'Interview* a lieu entre le personnage et une instance off-cadre : un autre personnage, l'auteur ou le spectateur.

Il s'agit d'un procédé théâtral, de music-hall ou de film muet. En tant que tel il suppose que le spectateur se rend compte qu'il se trouve devant une citation ; que l'image est un artéfact construit <<à la manière de>> (qui fait une référence générique).

Le regard à la caméra est un procédé qui permet la manifestation du principe d'incertitude car il permet la superposition de deux états propres. Il peut être un procédé de "distanciation" diégétique, une manière de rendre le spectateur conscient des limites du cadre. Par conséquent ce regard provoque une profondeur supplémentaire dans l'image qui apparaît non plus comme une diégese, mais comme un profilmique inclus dans une diégése (celle de la fabrication du film). Ce procédé est ambivalent dans le sens que l'interpellation

du spectateur est une manière d'inviter, de proposer une complicité (car le monde perçu comme profilmique apparaît comme une diégése plus forte que le monde englobant qui lui, ne garde que les marques d'énonciation, c'est-à-dire la mise en cadre). Le monde fictif ainsi se donne comme une mise en scène (donc appartenant aux mondes possibles accessibles directement à partir du réel), mais aussi il garde son statut de monde fictionnel (de monde autre) - non seulement par ses traits intrinsèques, mais aussi par le fait qu'il est le produit d'un monde fictionnel - ce qui produit une sensation de trouble chez le spectateur.Semblables formes phatiques apparaissent dans *Roma* (Anna Magnani et Fellini) ; *Amarcord*, au moment ou le professeur d'histoire s'adresse à la caméra ; *L'Epreuve d'orchestre*, film construit comme un reportage fait par une anonyme équipe de journalistes dans une salle de concerts et surtout au chef d'orchestre qui leur adresse un long monologue ; *E la nave va* où la caméra est soit diégétique (au début du film) soit extradiégétique : Orlando, à la fin du film, regarde le spectateur qui se trouve en salle et/ou un autre regard qui contient les regards antécédents ; et, en fin de compte, Fellini dans un panier où le regard à la caméra est perçu différemment selon le point de vue adopté par le spectateur : «ce film est une fiction» /vs/ «ce film est un documentaire» (17).

Souvent, l'introduction d'un film - dans l'univers fictif - se fait comme **dialogue scène-salle**. Dés le début ces films mettent en place un système de restrictions. Ces repérés s'avèrent être des leurres supplémentaires, des cas d'incertitude (de "brouillage énonciatif"). Ces délimitations, à cause du "dispositif cinématographique", créent un espace théâtral (autre), mais, en même temps (par le fait de le créer), produisent un espace homologue à celui où se trouve le spectateur (18).

correspondances entre films

Les correspondances et les reprises des acteurs et des personnages forment un souschapitre à part. Les films sont liés dans un texte unique. Par exemple, l'univers de l'école *d'Amarcord* est continué dans l'épisode initial de *Roma*. Quelquefois les films font des citations directes : *L'Interview* cite par l'intermédiaire cinématographique *La dolce vita* et *La Cité des femmes cite Casanova* à l'aide d'une affiche.

Souvent Fellini préfère garder les acteurs comme un élément constant de liaison entre les divers films. Ce procédé est similaire à la transformation de l'auteur "Fellini" dans le personnage << **Fellini** >>. Pour ne pas donner que quelques courts exemples on peut noter que Mastroianni, l'altère ego du metteur en scène, est le protagoniste de *8 1/2, La dolce vita, La Cité des femmes, Ginger et Fred* et *L'Interview* ; Fellini dans *Les Clowns*, *Roma* et *L'Interview* et Giuletta Masina dans *Juliette des esprits*, *Ginger et Fred* et *Les nuits de Cabiria*.

la musique

Une autre forme artistique souvent représentée est la **musique** et le spectaculaire de la **danse** et de **l'opéra**. Pour Fellini l'opéra est une forme primitive de spectacle où la distinction scène-salle et art-vie est annulée. Elle représente une forme festiv-existentielle du corps et, en tant que telle, elle peut être inclue dans le paradigme du festin, de la copulation ou des événements spontanés issus du dialogue établi entre la scène et la salle. Un contexte d'occurrence serait le théâtre populaire de Barafonda (*Roma*) - repris de la séquence initiale de *Les Feux de music-hall*. On commence avec cet exemple pour souligner que le chant d'opéra est, au début, une forme spectaculaire (de vie) imbriquée dans un ensemble qui contient aussi le dialogue théâtral, la farce, le spectacle d'ornementation, le dialogue et l'action à double véctorialité (scène <-> salle), la danse, le mime et le langage des gestes; en fin de compte il s'agit d'un spectacle syncrétique.

(391)



391

Le **festin** est l'occasion propice pour le chant (qui ainsi est inclus dans la fête du festin) : Trimalchio danse pour ses invités (*Satyricon*), Cazzone chante un air d'opéra pour ses invités (*La Cité des femmes*), les allemands chantent en choeur des aires militaires et après s'élancent dans un infernal concert d'orgues (*Casanova*). Dans le cabaret ou le «café-chantant» ce spectacle devient danse avec des mimes (*La dolce vita* et *L'Interview*).

L'opéra est une instanciation du **chant de la femme** dans la rue ; sublimation de la corporalité féminine dans sa plénitude (*Amarcord*). D'autre part l'opéra est un cérémonial collectif issu de l'enfer du travail. Elle appartient à la foule anonyme des ouvriers qui travaillent dans le monde infernal (du Carnaval) de la salle des machines.

Une impressionnante séquence de *E la nave va* nous montrer les ouvriers de la salle des machines du navire qui demandent entendre la voix d'Ildebranda. Elle hésite. Cependant le ténor Fucilleto ne rate pas l'occasion de se démarquer face à sa concurrente pour la gloire [19] et, pour la joie des hommes rassemblés en bas, il ouvre la bouche et fait par le son de sa voix résonner la salle. Au début de la séquence les ouvriers assistent à un concours des amours-propres - l'agonie pleine d'orgueil des artistes - qui s'achève dans un choeur triomphal qui rassemble sous l'harmonie musicale les êtres humains - chanteurs d'opéra et ouvriers. Actualisant une transcendance, l'harmonie musicale dépasse les vicissitudes, les arrogances et les querelles clownesques des interprètes (*L'Epreuve d'orchestre*). L'aspect grotesque du monde qui enfante la musique - on notait auparavant la métaphore du sacré divin comme manifestation harmonique et agent musical - est souligné par l'image des ouvriers (la foule anonyme) et par l'image du corps : au premier plan de l'image on voit la bouche du ténor Fucilleto largement ouverte à l'intérieur de laquelle s'agite la langue démesurée et obscène (la langue comme signe du principe sexuel-corporel est répétée dans d'autres films : *Satyricon, Casanova, Amarcord*). La musique peut-être aussi une forme d'expression de la foule libre, assemblée sur la place publique ; une forme d'expression communautaire esthétique qui ressemble les gens pour une action de dépassement thaumaturgique de leurs limites.

la photographie

La **photographie** a des nombreuses apparitions dans l'univers fellinien. Les moment solennels sont "immortalisées" par le photographe : le départ du navire, l'arrivée des cendres de l'artiste défunte (*E la nave va*), le cérémonial de la parade mussolinienne (*Amarcord*), le miracle de l'apparition de la Vierge (*La dolce vita*). On retrouve ici encore la connotation funèbre, inhérente au dispositif photographique, (Barthes 1979), mais aussi le désir d'immortalité de la fête quotidienne - les gens qui font le dimanche des photos de groupe. La photographie est la thanatopraxie du quotidien.

(140, 648)



140



648

le théâtre

Le **théâtre** et le **film** représentent une thématique préférentielle. Leur description suit le paradigme de la place publique, le lieu des facéties, de l'illusionnisme de cirque, des mystères et de l'estrade du théâtre de marionnettes.

Le spectacle théâtral se dévoile dans la longue séquence du théâtre Barafonda (*Roma*). Il est représenté comme un terrain de combat reparti en deux camps. Les

gens qui se trouvent dans les deux espaces s'affrontent dans un échange incessant de blâmes, d'éloges et de personnes. La variante sérieuse de théâtre est prise en dérision dans la séquence initiale du film : l'épisode de l'assassinat de Caesar interprété par les comédiens d'un théâtre provincial. L'attitude de Fellini est ici aussi ambivalente. L'attitude de la satire est accompagnée par le sentiment de nostalgie.

(394)


394

Dans *La Cité des femmes* le "cirque" féministe met en scène des courtes scènes satiriques à l'égard de l'esclavage imposé par l'institution maritale aux femmes. L'ambivalence est imposé par un double point de vue sur la représentation. Les sketches dont Snaporaz est le témoin sont les mises en scène parodiques d'une institution - le système marital - qui est, par conséquent, exorcisée comme "gai épouvantail" de Carnaval. Les courtes scènes représentent la perspective féminine envers l'objet de dérision sous la caution des formes d'expression du Carnaval. Une scène de ménage est schématisée comme travesti burlesque. La femme s'occupe des enfants, allaite, fait la cuisine, lave le linge dans un rythme frénétique pendant que l'homme - une autre femme en travesti -, un Frankenstein insensible satisfait comme un automate ses besoins culinaires et érotiques. D'autre part ce travesti grotesque est la cible du point de vue de l'instance auctorielle qui prend en dérision le mouvement féministe. Le spectacle théâtral mis en scène par la confrérie féminine -le cauchemar de Snaporaz - est peint dans les couleurs du spectacle forain (car entre les deux espaces - la foule des femmes et la courte scène - il n'y a qu'une différence de schématisation du grotesque). L'image contient un dialogue entre deux personnes, c'est-à-dire entre le regard diégétique féministe et le regard auctoriel (instancie par l'intermédiaire du pint de vue de Snaporaz). Ce qui nous intéresse ici est le fait qu'entre les deux niveaux il n'y qu'une différence quantitative et qu'ils sont similaires du point de vue structural. Le même procédé est repris dans *Ginger et Fred* et *L'Interview* où les représentations emboîtées sont des variantes du discours englobant (les films T.V. et les films publicitaires pris en dérision sont fabriqués selon les schémas de l'imaginaire carnavalesque). Cela a comme conséquence le fait de produire un dialogue entre une attitude "naïf" diégétique (qui fonctionné de manière participative chez le spectateur) et l'attitude ironique auctorielle. En fin de compte l'image est un amalgame ambivalent ou une attitude de distanciation et une attitude participative se croisent.

le spectacle paradoxal

Le spectacle dramatique connaît une prolifération accrue dans l'univers fellinien. On a vu le ballet de cour baroque dans *Casanova*. On pourrait également suivre les occurrences du théâtre dans *Satyricon*. Une séquence du film a lieu sur la scène de théâtre. Il s'agit d'un spectacle grotesque. La représentation débute avec un blâme envers le spectateur : le protagoniste montre son dos et soulève la queue qu'il porte derrière par le souffle d'un pet. Elle finit par le jeu gratuit et paradoxal de l'artifice dramatique. Un condamné est apporté sur la scène par deux soldats. Le protagoniste remplit l'office Cette scène thématise non seulement une apologie de l'artifice, mais construit un discours paradoxal. Sur la scène de théâtre se construit un espace indifférent aux frontières entre fiction et réalité, entre gravité et jeu et entre naturel et artificiel.

Le condamné et les soldats appartiennent au <<réel>> et à ce moment le <<miracle>> est perçu comme une convention de théâtre (ou une mentise) ; car la main de remplacement est factice et le condamné perd définitivement sa main (il n'y a ni pardon, ni nouvelle main). Mais la facticité peut inclure aussi l'acte qui sanctionne la punition. Le bourreau est lui aussi factice - car c'est un personnage qui joue dans la pièce le rôle du bourreau - et, par conséquent, le fait d'avoir perdu la main est aussi une fiction. Ce qui n'est pas le cas ; la main est bel et bien coupée.

Donc, si tout est fiction, le condamné n'a jamais perdu la main (ce qui n'est pas le cas) ; car le

dieu lui a donné une. Si tout est réel alors, de nouveau, il n'a jamais perdu la main (ce qui toujours n'est pas le cas) ; car le personnage du bourreau ne lui a pas tranché factuellement la main. De cette manière on voit que l'espace scénique est un espace paradoxal car il contient deux ordres différents (alternatifs) en même temps dans une même unité d'espace. Il reste toujours un préjudice inévitable, mais qu'on ne peut pas le prouver. On peut juger cette situation selon les catégories de rôle (v. Fauconnier 1984 et l'analyse au chapitre 13. L'artifice), mais ceci ne résout pas la coexistence des ordres (des univers de discours). Ce serait plutôt un cas de différend (tel que Lyotard entend par ce terme).de bourreau et lui tranche la main. Un << miracle >> se produit et le dieu lui donne une autre main en signe de pardon. Les acteurs ligotent une main en bois peint (une main dorée) autour de son moignon sanglant. Les soldats présentent aux spectateurs le condamné pardonné.

Si on garde le cadre de *Satyricon* on découvre le spectacle de la tragédie antique - **langage obscur** qui ressemble à une pantomime rituelle - dans l'épisode du festin de Trimalchio. Après le théâtre grave suit la variante gaie. Trimalchio mime son enterrement. Cette **farce funèbre** est le prétexte pour la mise en scène d'une autre farce grotesque "**la veuve d'Ephése**" (que Bakhtine considère comme un des plus représentatifs exemples de littérature du Carnaval). Aussi la chute d'Encolpio dans le labyrinthe et son combat truqué avec le Minotaure se trouvent sous le signe de l'illusion théâtrale : la bête hybride est un masque, un travesti, et la peur et le combat sont un jeu, une farce destinée à provoquer le rire. Le **masque** de théâtre est découvert par les héros du film abandonné dans la maison des aristocrates qui se sont suicidés. La mort et la gravité sont un jeu artificiel. A la fin du film l'histoire s'imprime sur des pierres érigées au bord de la mer. La ressemblance de ces pierres a des stèles funéraires suggère un rapprochement entre l'art et la thanatopraxie.

le cinéma

Le **cinéma** occupe une place importante dans l'univers de Fellini. L'attention est dirigée vers le processus d'émergence de l'artefact cinématographique. Dans une première étape la caméra vise la salle du cinématographe, c'est-à-dire les réactions de la communauté réunie dans l'espace public. Le cinéma n'est pas relevant comme image en soi mais comme projection, état d'âme ou fantasme de l'audience, donc sous son aspect cérémonial. Le véritable protagoniste du film fellinien reste le **peuple** et le cinéma devient, en ces conditions, une manière de vivre des gens. (Seulement dans la mesure où l'humanité est le signe d'une autre scène, d'un autre irreprésentable, elle peut se métamorphoser dans l'image seconde, le film ; et à cet instant seulement leur caractère commun de signe leur offre la possibilité de l'équivalence et de la substitution).



1028

Les références épisodiques au cinéma sont multiples. Dans les rues de la ville il y a une multitude d'affiches qui représentent des stars de cinéma : dans les rues de *Roma* (*La dolce vita, Roma*); dans le théâtre Barafonda les images de Ginger Rogers et Fred Astaire se trouvent sur le rideau (*Roma*); dans la ville de Rimini on trouve les images de Gary Cooper et de Laurel & Hardy (*Amarcord*). Les individus humains sont eux aussi des références au film populaire : un électricien, acteur d'occasion, danse sur la scène du Barafonda "à la manière de Fred Astaire" (*Roma*); une femme porte un masque de Frankenstein et deux autres les masques de Laurel & Hardy (*La Cité des femmes*); un homme est "l'impersonnateur" de Clark Gable (selon ses propres paroles)et Pipo et Amelia sont les simulacres de Fred et Ginger (*Ginger et Fred*). Les affiches, en tant que métonymes du discours fictionnel du film, sont l'équivalent de la "main dorée". Elles sont des figures qui chevauchent sur deux systèmes descriptifs, deux types de circonstances : réel et fictif.

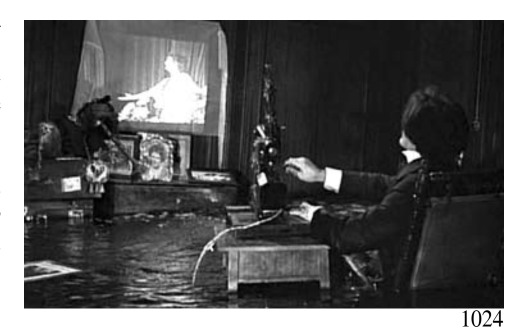
Des figures comme **Pipo et Amelia** dont des points de convergence pour des différents niveaux de référence. L'image sur l'écran est un amalgame complexe, une construction fondée sur une surimpression des différents horizons situatifs. On entend par cela que les deux personnages polarisent différentes perspec-

tives, c'est-à-dire qu'ils sont : (**1**)les personnages de la fiction, de la diégése : Pipo Boticela et Amelia Boneti ; (**2**)les simulacres de deux acteurs célèbres (en tant que tels ils sont des rôles); (**3**)des références aux images de Ginger Rogers et Fred Astaire (y compris celle du théâtre Barafonda)- la manifestation d'une intertextualité ; (**4**)la référence aux films felliniens où les deux acteurs jouent (La dolce vita, Juliette des esprits, *La Cité des femmes, Les Nuits de Cabiria*)- une référence aux rôles de ces acteurs ; (**5**)une référence aux personnes réelles : Marcelo Mastroianni et Giuletta Masina.

La **salle de cinéma** est l'endroit d'une fascination collective. Le film projeté est d'habitude un film pastiche des films de Fellini. Entre l'espace de la salle et l'espace de l'écran il y une homologie qui fait que les deux espaces se trouvent dans un jeu de réflexions. D'ailleurs le miroir est un des motifs présents dans l'univers fellinien et constitue une forme initiale de représentation, l'envoi narcissiaque.

L'audience suit avec pathos les figures hyperboliques projetées sur l'écran (qui activent le système descriptif de la monumentalité des figures du pouvoir, le portrait géant): la diva, c'est-à-dire la figue de la «femme fatale» (Greta Garbo, Sarah Bernhardt ou le personnage d'Edmea Tetua) née dans le décor plein de faste du drame hollywoodien "à l'antique" (Cleopatra) ou de l'exotisme oriental ; le personnage gigantesque, la poupée bestiale : King-Kong (*Roma, La Cité des femmes, Amarcord, L'Interview*).

La figure féminine idéale apparaît dans l'image sous les couleurs de la nostalgie après l'objet perdu. Elle devient présence comme photographie licencieuse dans une farce grotesque (*Roma, La tentation de docteur Antoine*)ou comme fascination cinématographique (*La Cité des femmes, E la nave va*); elle est l'image de l'affiche publicitaire (*Ginger et Fred, La tentation de docteur Antoine, L'Interview*) ou du film (*L'Interview, 8 1/2*).



1024



1378

l'imago acheiropoietos *[20]*

Il y a une autre manière de concevoir l'histoire de l'image de cinéma chez Fellini. On a vu que Fellini construit une **typologie des images qui aboutissent au cinéma** [21]. Celles ci partent de l'image naturelle de l'ombre qui se détache sur un mur (*Roma*). Cette image «naturelle» devient la longue suite des ombres projetées sur les murs dans les épisodes infernaux. Cette image sanctionne le "spectacle" des ombres qui se détachent sur un voile en cadre naturel (*8 1/2 : L'Interview* aux bains entre Guido et l'évêque). Ce théâtre chinois est une forme primaire, naturelle, non-intentionnelle et, ce qui semble bien plus important, sans auteur. De même dans d'autres films des représentations sans auteur désigné apparaissent. Mais déjà elles prennent les traits des représentations (intentionnelles)fabriqués par les hommes : les peintures qui surgissent à l'image à la fin de *Satyricon* et l'image du "bibelot" Casanova-la femme - automate.


1025

L'image cadre parfois soit le protagoniste soit la foule sous les traits des **ombres chinoises** - c'est à dire en contre jour. La caméra se positionne du coté de l'ombre et les personnages remplissent l'espace intermédiaire situé entre la lumière et la caméra. L'image prototype est celle de foule réunie autour du **feu de Carnaval** sur la place publique (*Amarcord*). Mais peu à peu une gradualité s'instaure jusqu'au cas où c'est l'instance de la position de la caméra qui crée cette image en contre jour.

A travers la figure type de cette composition en contre jour Fellini trace le trajet d'un devenir. L'image naturelle, immobile et sans auteur apparent devient un artéfact, mobile et humain : l'image en mouvement du cinéma. On se souvient de la séquence d'anamnèse-magique de *L'Interview* où Mastroianni projette pour l'audience rassemblée dans la maison d'Anita Eckberg la séquence de La dolce vita : la fontaine de Trevi. La séquence citation du film est précédée par un passage où le couple se rejoint comme **ombres** derrière un **voile**. D'une manière paradoxale la caméra fellinienne est, comme on l'a déjà vu, une instance anonyme - qui s'identifie à la foule - qui fabrique une image artificielle et en fin de compte immobile (*Le Scheick blanc, Casanova, Satyricon*) [(22)]. On pense qu'il s'agit moins ici à un renvoi aux ombres chinoises, mais qu'il faut plutôt penser que le texte initial serait celui de la *vera imago* ou *vera icona* (de l'image du visage du Christ imprimé d'une manière nonhumaine sur la toile de la femme, la Véronique). Le rappel de cette tradition peut expliquer le fait qu'il s'agit également d'une image non humaine (sacrée), immobile et associé au féminin. On voit bien que tout passage du film dans une image immobile, son figement par la représentation d'une image immobile, pétrifiée, opère la transition d'un domaine d'existence à un autre. Ces domaines, imbriquées, seraient les deux espaces régis par l'acte créatif : au niveau cosmique-naturel, le monde et, à l'échelle humaine, la scène de l'artéfact [(23)]. Pour l'image naturelle l'auteur serait disséminé dans la figure de la Nature - un cosmos qui prend parfois l'aspect féminin. En ce qui concerne l'image artificielle - et surtout l'image du cinéma - l'auteur serait une **instance** anonyme, une dissémination du foyer imagier dans l'entité de la foule. L'artiste, en occurrence la figure Fellini, serait dans la posture d'un masculin qui réitère l'acte créatif, féminin par excellence.


1026

La figure d'une image crée sans intervention humaine - avatar d'une gnose platonique [(24)]- l'acheiropoietos est le point d'interférence entre un monde qui crée selon le mode du poète et l'artiste qui enfante selon le modèle de ce monde féminin. L'image de l'homme imprimé sur toile, l'image de l'homme face au feu et l'image du film sont issues d'un foyer créatif similaire. L'oeil disséminé dans la nature - bestial, féminin ou artificiel - tout comme l'oeil de la caméra, est une variante issue d'un protoype commun. Celui-ci peut être identifié, selon une traduction métaphorique issue de la tradition de la Renaissance [(25)], avec la présence d'une âme. Pour Fellini elle équivaut à la manifestation d'un principe génésique féminin.

Fellini dédouble l'instance productrice du film. L'image présente est la citation d'une image antécédente. Le dialogue de Carnaval devient intertextualité. L'univers imaginaire représenté est une image qui renvoie vers un autre ordre. Les personnages trouvent leur correspondant plastique sur une fresque antique (*Roma*)et la diégése s'imprime sur des fragments de stèles (*Satyricon*). La citation récursive devient explicite dans *8 1/2* et *L'Interview*. Les spectateurs du film regardent leur propre spectaculaire renvoyé.

Le jeu de l'éros se constitue dans l'allégorèse du jeu avec les signes. La femme, image gigantesque (figure maternelle), est une réalité illusoire et appartient

à la logique de l'artifice grotesque. La distance entre l'homme et la femme est toujours accrue par la distance imposée par les signes qui la transforment dans une poupée mécanique (*Casanova, La Cité des femmes*) ou une image de celluloid (*E la nave va*). La beauté est l'origine de son isolement, de son éloignement dans l'imaginaire, sous le signe totalisant de la mère, "bourreau berceur". La beauté contient, en oxymore, le signe négatif, l'étrangeté et une angoisse sans objet, générée par l'absence, en définitive une manifestation d'un rien [(26).]

La figure de la mère est l'histoire du signe [(27)].C'est toujours la figure féminine qui se trouve derrière la vitre ; visage silencieux situé derrière un cadre d'apparence naturelle qui renvoie vers le protagoniste un signe muet, obscur (*8 1/2, Casanova, E la nave va, L'Interview, Ginger et Fred*). On peut se souvenir que la vitre est ambivalente dans le sens qu'elle est en même temps obstacle et transparence ; mur infranchissable et accès immédiat [(28)].

Ginger et Fred ne peuvent s'approcher l'un de l'autre que sous la caution du **travesti**. L'endroit de la rencontre érotique, du désir et de la séduction est la salle de **cinéma** (*Amarcord, La Cité des femmes, Roma*). La condition de l'amour se confond avec l'extinction, l'absence du réel et l'acceptation du signe, de l'artefact fictionnel.

Le **film** est le lieu où, sous le signe de l'ambivalence transgressive et l'intertextualité spéculaire du discours carnavalesque, le drame de l'éros se consume. Transformé en artefact, l'éros, comme *thanatopraxie*, redevient un élément dans le spectaculaire de la place publique ; élément en pleine transition, ambivalent, transgressif et dynamique il s'intègre dans la comédie du corps immortel de la foule anonyme ; il renaît dans l'image du corps maternel (matrice et tombe):

> "Le corps du peuple dans la place publique sent au premier rang son unité dans le temps, il est conscient de sa pérennité sans fin dans le temps, de sa relative immortalité historique. Ici, par conséquent, il ne perçoit l'image statique de son unité, mais l'unité et la continuité sans interruption de son devenir et de sa croissance. C'est pourquoi toutes les images populair-festives fixent le moment du devenir et de la croissance, de la métamorphose, de la mort-renouvellement. Mais ces images sont bicorporelles (à la limite). Partout on met en évidence l'élément de la naissance - la grossesse, la naissance, la force de procréation (le double ventre de Pulcinella, les ventres proéminents) (...) Le Carnaval, avec toutes ses images, les scènes, les obscurités, ses blasphèmes positifs, démontre la caractère immortel et indiscutable du peuple. Dans le monde du Carnaval, le sentiment de l'immortalité du peuple se mélange avec le sentiment de la relativité du pouvoir établi et de la vérité qui domine." (Bakhtine 1974:281-2)

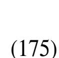
En la métaphore de la figure féminine (la figure du désir)et celle de l'artefact imagier (surtout cinématographique) traduisent le message de mobilité de la mort et de la naissance du sens. Ces métaphores trouvent un intermédiaire, le protagoniste du Carnaval, car la **foule anonyme** est la catalyseur de ce mouvement de translation ; c'est elle qui, comme témoin et protagoniste, fixe et offre la garantie du sens.



Chapitre 13

L'ARTIFICE

«Un faux, en somme, et c'est justement ce qui me séduisait, car je pense que le vrai cinéma doit être tel»



(175)

Sous chapitres

---

introduction / le mot caché / le baroque / le costume et le défilé de mode / la mer en plastique / la main en bois / la trasumanar / le symbole / l'image qui se représente / la charpente / les trois instanciations du démiurge / l'échelle / l'artifice sonore /

---

introduction

La poupée, la marionnette, l'automate, le mannequin, le pantin, le gai épouvantail et le masque mettent en place les coordonnées de l'arsenal d'une complexe rhétorique de l'artifice. Au moment où la vie atteint son paroxysme elle commence à se métamorphoser en spectaculaire et, sous la pression de l'artifice «baroque», subit une impersonnalisation. La figure humaine se déplace vers la forme plastique autonome et se confond avec la parure. On verra ce processus dans le défilé de mode ecclésiastique de *Roma* où, par exemple, sous l'aspect des costumes des mannequins de *Casanova* ainsi que des costumes du travesti télévisée de *Ginger et Fred* et de *E la nave va*.

(616, 2, 387, 49)



616a



616b



616c



616d



387



1169



387

Tout comme l'humain, l'univers lui aussi se transforme - il passe graduellement de l'état “naturel” à un état “artificiel”. La mer devient un voile en plastique, la ville est invadée par les signes du spectacle : les affiches de film, la figure de l'acteur, les statues ou des charpentes, et le navire se confond avec le studio de cinéma. Sur la place publique on prépare la fête et la ville entière se dore et revêt le costume de fête. L'artifice est une parure de fête ; il annonce et soutient la joie festive. Le navire qui se dirige vers l'Amérique ressemble à un sapin de Noël et les studios de télévision de *Ginger et Fred* sont parés pour le fête de Noël. La confrontation qui a lieu entre les personnages se métamorphose en agones de la parure et le spectacle de mode se transforme en fête du gaspillage de l'ornemental. L'amour se révèle sous les traits du jeu de marionnettes ; la femme idéale est un ballon (une poupée gonflable) ou une statue animée (une poupée mécanique), un simulacre joyeux. L'histoire racontée par le film se transcrit comme image et signe. Le récit s'amuse à se représenter en tant que signe ou artefact plastique.

L'eau de Venise se glace (*Casanova*), la ville se fige sous une couche de neige et de glace (*Casanova, Amarcord*), la fontaine s'immobilise, elle se “glace”, (*La dolce vita, Amarcord*), l'histoire s'imprime sur le monument funéraire (*Satyricon, Roma*) ou sur le voile (*L'Interview*), la mer se plastifie (*Casanova, E la nave va, Amarcord*), le ciel est une peinture - un décor en trompe-oeil (*L'Interview*), la femme est un automate (*Casanova*) ou un ballon (*La Cité des femmes*) les personnages deviennent des ombres sous la pression de la représentation ou du principe féminin - âmes des défunts dans un théâtre chinois. D'une manière baroque la vie devient théâtre.



29

Au début de cette conception se trouvait la comparaison grotesque de Menippe - dans *Menippe* ou *l'évocation des Morts* de Lucien - qui, suite aux visions infernales, compare la vie humaine avec un cortège **théâtral** (Bakhtine 1974:421). L'enfer, la métaphore du l'envers de la vie, accentue, au sein du discours carnavalesque, la rhétorique du masque et de l'échange des rôles. Les signes de la culture s'agglomèrent, la convention est en surenchère et l'abondance hyperbolique des signes marquent les images de Fellini. La vie elle-même devient spectacle théâtral ; le théâtre devient pour la foule anonyme ce que représente le masque pour le protagoniste.

(36)



36

le mot caché

L'oeuvre est une combinatore de symboles. Elle suppose la dissémination de l'identité. Le nom propre et la signature se cachent selon une logique anagrammatique dans la succession des titres - qui répètent ainsi au niveau verbal l'algorithme de genèse du texte fellinien. Les titres des films sont produits à partir des permutations de syllabes. Ce procédé donne naissance à un jeu de langage (de la rime et de l'homophonie) qui ressemble aux vers des enfants ou aux incantations cérémoniales. Leur modèle se confond avec les textes oraculaires ou lyriques :

LUCI DEL VARIETA,
I VITELLONI,
LA STRADA,
IL BIDONE,
LE NOTTE DI CABIRIA,
LA DOLCE VITA,
OTTO E MEZZO,
JULIETTA DEGLI SPIRITI,
FELLINI-SATYRICON,
I CLOVNII,
AMARCORD,
FELLINI-CASANOVA,
PROVA D'ORCHESTRA,
CITTA DELLE DONNE,
E LA NAVE VA,
GINGER I FRED,
INTERVISTA,
LA VOCE DELLA LUNA.

le baroque

Le film de Fellini reprend certains lieux communs de la rhétorique baroque. Il les cite mais il ne s'approprie pas l'esprit baroque. Il reprend, par exemple, la métaphore du «monde comme théâtre», l'illustration du clivage entre apparence et essence, ainsi que la prolifération en abîme du masque, le topos du "monde à l'envers", la présence du topos du double oxymore : «le fou-sage et le sage-fou», la rhétorique de déguisement et de la contrefaçon ("l'antropomorphisation des objets et la réification des personnages"), les associations en oxymore de l'eau et du feu, la transformation de la nature en objet d'art (le jardin), l'espace pictural chargé d'éléments symboliques. Les êtres doubles comme l'androgyne de Satyricon ou les êtres féminins à deux faces (*Satyricon, La Cité des femmes*)

le costume et le défilé de mode

La présence de l'artifice ouvre le chapitre sur l'intrusion graduelle des constantes "baroques" du film fellinien. L'artifice se manifeste sous la forme de quelques figures. Une telle figure est représentée par la disparition du personnage qui porte un costume et qui s'efface au profit de la présence de ce costume. Ce processus de substitution est évident dans l'épisode du **défilé** de **mode** ecclésiastique de *Roma*. L'épisode réunit sous l'action du défilé de mode une série de scènettes élaborées autour du passage de chaque groupe de mannequins devant l'audience. Le fond musical souligne le partage de l'épisode en unités intermédiaires. La séquence suit un crescendo concentré autour de la disparition de l'élément humain qui laisse la place à l'évolution autonome du costume. La séquence est un "strip-tease" à l'envers où le but n'est pas le dévoilement du corps, mais l'ensevelissement de celui-ci sous des couches de plus en plus épaisses de parure. Le résultat est l'aboutissement à l'allégorie de la mort et à la représentation de la "gloire". Les premiers costumes sont introduits en scène dans une atmosphère de fête - un satyrique défilé carnavalesque. Le mode comique des premières apparitions sur scène cède la place à des accents plus graves - soutenus par les accords de la musique et par l'accumulation des détails de costume. L'âge des personnages qui portent les costumes accroît. Le mouvement devient de plus en plus rigide. Le défilé se transforme en cortège de "statues vivantes". A la fin de la séquence apparaît le car allégorique de la mort et l'image triomphale du sacré. L'épisode transcrit l'ambivalence caractéristique du discours carnavalesque où le spectateur ne peut pas décider sans équivoque s'il s'agit d'une pure parodia sacra ou d'un éloge du sacré. Il n'y a pas des marques définitives d'une "attitude auctorielle".

(433, 439



385



433



439

Le spectateur pourrait supposer que le comique du début de la séquence n'est pas perçu par les personnages intradiégétiques - qui sont les témoins du spectacle (et la position de la caméra dans l'espace diégétique confirme cette hypothèse) - et que, par conséquent, il est issu d'un espace englobant (narratif). Dans la deuxième partie la localisation de la caméra reste inchangée, mais avec l'ajout d'un contre champ qui indique au spectateur que l'effet sérieux de la scène est perçu par le public diègètique, fait qui confirme l'hypothèse d'une identification des deux points de vue (des deux espaces). L'attitude envers le spectacle diégètique est ambivalente. Le spectateur ne sait plus si le plan qu'il a devant soi est un plan issu d'un espace narratif objectif ou s'il appartient à l'espace narratif subjectif. De même, l'attitude envers l'épisode est ambivalente, car le spectateur ne sait pas s'il s'agit d'une dérision envers le monde représenté ou d'une narration impersonnelle (dans le sens d'une objectivité sans modus ou ethos particulier) - lequel monde comprendrait un aspect comique et un aspect tragique.



1175



1209

La logique de la récupération d'autres types de discours par le discours carnavalesque impose au spectateur une lecture intertextuelle. Le spectaculaire de la mode, de la présentation du costume, - qui représente le gaspillage où la prodigalité des signes ostentatoires de l'opulence - a un effet "esthétique" sur l'ensemble du texte (l'artifice et la beauté du spectacle). L'"esthétisation" transcrit une rhétorique de la "transgression". Le spectaculaire mélange les frontières tracées entre la vie et la mort. Les étapes de la vie sont représentées dans le défilé de mode. Le défilé est une allégorie du passage de la vie vers la mort et le sacré. Inclus dans un second espace englobant, le défilé de mode est la représentation d'une allégorie, le figural théâtral (qui représente la vie selon la transcription d'un intertexte, le figural carnavalesque de Lucien). L'épisode de *Roma* est ainsi une lecture allégorique du monde à partir de la perspective issue d'un motif grotesque : le cérémonial théâtral de la vie.

Le mélange des signes de la vie, du théâtre et de l'enfer apparaît aussi dans d'autres occurrences de la parure : par exemple la prolifération des costumes autour de *Casanova*, le travesti de la fête finale de *La dolce vita* où celle qui à lieu dans l'Hôtel Mira-Mare dans *La Cité des femmes*, dans le spectacle de mode dans l'épisode du festin de Trimalchio (*Sa-*

tyricon) où le défilé de mode de Juliette des esprits, les costumes alignés dans les couloirs des studios de la télévision romaine dans *Ginger et Fred* ou des studios cinématographiques de la Cinecitta dans *L'Interview*.

La séquence du défilé de mode peut être considérée une figure protoypique pour la transfiguration du «réel» en artifice. Une structure similaire, par exemple, organise un épisode de *La Cité des femmes* où Snaporaz, entouré par un groupe de jeunes femmes, se trouve dans une voiture qui le conduit à travers une forêt vers la gare. Au début l'action se déroule en décor naturel, sous la lumière du jour, mais, après une coupure de montage, le trajet continue dans la nuit dans un décor en studio.

la mer en plastique

Une autre constante de l'artifice, souvent remarquée par les exégètes de l'oeuvre de Fellini, est la **mer en plastique**. Répétant la figure qui ordonne la présence du costume, les épisodes dans lesquels la mer plastifiée apparaît sont élaborées selon la dynamique du passage du naturel à l'artificiel.

Ainsi dans *Amarcord* la mer est, dans certaines séquences, représentée de manière naturaliste et dans d'autres au mode artificiel. Quand les habitants de la ville montent dans des embarcations, de jour, pour arriver à l'endroit d'où ils pourront voir le passage du Rex, le transatlantique qui se dirige vers l'Amérique, le mer est "naturelle", mais dans la partie nocturne de cette séquence elle redevient une nappe en plastique. Dans *Casanova* et *E la nave va*, films réalisés entièrement entre les murs des studios, la mer est, dés le début, plastifiée et son caractère factice n'est pas nié, mais affiché.

On remarque que le même schéma régit la structure des certaines séquences mais aussi l'évolution interne à l'oeuvre de Fellini qui passe des premiers films, jugés "néoréalistes", à une période récente où les films ont été considérées souvent comme artificiels à l'excès.

la main doré

L'artifice est lié à l'Eros et à l'Art. Il représente un symptôme de la puissance féconde de l'éros et le signe d'un transfert de position ontologique de l'objet qui, ainsi, est situé dans l'ordre /esthétique/. L'artifice implique l'identification de l'érotisme et de l'art. Dans *Satyricon*, au début du film, il y a un épisode qui se déroule sur la scène d'un théâtre populaire. La représentation a comme sujet les merveilles que peut faire le dieu Eros. Un homme coupable d'un vol est apporté sur la scène par deux soldats, afin de produire, devant le public, la preuve du miracle accompli par le dieu. L'acteur, Vernacchio, accomplit la peine. Il tranche la main du coupable. Pendant l'exécution de la peine les acteurs rient, dansent et s'embrassent. Un instant le condamné oublie son funeste sort et laisse son regard suivre les formes du corps d'une actrice qui danse devant lui. Le gros plan du visage du condamné souligne ce moment dans l'économie discursive de l'épisode. Ensuite le << miracle >> est accompli. On lie au moignon du malheureux voleur une main en bois doré et les soldats exhibent le personnage devant le public qui acclame la réussite de l'exploit.



1283



1286



1287

On peut concevoir cet épisode comme une représentation allégorique de la situation de "<<théâtre>>, c'est-à-dire les pièces, les films, les faire semblant, les bals masquées..." (Fauconnier 1984:99).

La représentation théâtrale mélange ainsi deux ordres : le factuel et le fictif. Sous l'ordre du factuel sont compris le public, le condamné, les soldats et les acteurs (selon Fauconnier il s'agit d'un espace R - "qui comprend les acteurs dans leur vie de <<tous les jours>>" (1984:99) - et un sous-espace de R, T - "la vraie situation sur scène, c'est-à-dire ce que les acteurs en tant que personnes (de R) sont en train de faire" - 1984:100). Sous l'ordre du fictif sont inclus les personnages de la représentation (un espace Re "la <<représentation>>, Re, telle que la perçoit le public, avec des vraies personnes sur la scène, qui <<sont>> les personnages de Pi et qui disent et qui font ce que ces personnages disent et font (dans Pi)" (1984:99))

On remarque, même dans la description de Fauconnier que les deux espaces (ordres) contiennent des situations (état de faits) vraies. La << punition du coupable >> est vraie dans l'espace factuel ({ R -> T } et aussi dans l'espace fictif ({ Re -> Pi }). Par contre le << miracle >> est un état de fait vrai dans l'espace fictif et faux dans l'ordre du factuel. Mais comme l'espace Re contient l'espace T (la punition est vraie), par accord communautaire du public (réalité institutionnelle) le miracle est perçu comme vrai dans l'ordre du factuel [1].

La fiction serait non un état de l'objet, mais un processus (une série d'opérations cognitives et perceptives) qui implique le positionnement institutionnel (un contexte de règles constitutives) de l'observateur qui instaure un état vrai pour l'objet de son activité. Le trait de fictionnalité n'est pas un attribut d'un espace Re indépendant de T (et R). Il s'agit d'une réalité <<consensuelle>> (Habermas) qui implique des processus cognitifs et volitifs. Dans la séquence analysée garder les deux ordres indépendants serait nier le caractère vrai (au niveau global) de chacun. On remarque que le faux miracle implique la fausseté de la punition (et la véridicité du miracle implique la véridicité de la punition (soit nier la représentation soit nier le monde). La fiction et la factualité seront des formes d'un fictionnel généralisé dont la distinction serait décrite en termes intentionnels ou les conditions de satisfaction qui causent l'événement seront pas représentées. On remarque que ces conditions de satisfaction impliquent aussi le contexte institutionnel qui lui appartient à l'ordre du réel [2].

On remarque que le système descriptif /punition - grâce/ est commun aux deux espaces ou domaines : réel /vs/ fictif, et il est indifférent à cette distinction. Les deux espaces se partagent un même scénario et des rôles des agents. Les deux espaces peuvent se définir comme des systèmes descriptifs : /action théâtrale/ et /histoire merveilleuse/ chacun dans un domaine circonscrit : vie réelle /vs/ mythologie. Les relations inter systèmes se font par l'opération de sanction. Un système est perçu comme schéma de l'autre qui, lui, est une instanciation. L'opération de situer le domaine où s'instancie le système descriptif est une opération indépendante, parallèle. Il s'agit d'un jugement qui décide si les stimuli sont à considérer comme un cas d'un événement ou des circonstances de type théâtre (monde réel) ou de type monde mythologique (monde fictif). Les parties composantes (les attributs, les agents et les rôles) de chaque domaine sont englobés dans des trajets de lecture différents. Ces trajets impliquent l'imposition des images différentes (des pertinences différentes) aux facettes de la même scène) : l'action de couper la main est perçue comme action réelle et celle du "miracle" comme une extension d'une action réelle, donc une opération factice dont la nature artificielle, conventionnelle est mise en évidence dans son insertion dans le domaine cognitive (défini par le système descriptif /action théâtrale/) ; l'action de couper la main et le miracle qui suit sont perçus comme des actions "réelles" si elles sont caractérisées dans le domaine cognitiv des événements mythologiques (le système descriptif /histoire merveilleuse/). L'imposition de ces trajets cognitifs sont des opérations de sens pragmatiques.

la trasumanar

"Ce dépassement de l'humanité ne peut pas être exprimé par des mots ; donc, que l'exemple suffise à celui auquel la grâce réserve cette expérience", Dante, Paradiso, i, 70-2 in Arrowsmith

1991

L'épisode de **la main doré** est une instanciation d'un schéma plus général qui représente une mise à mort de la victime et sa résurrection dans un nouveau état. Ce scénario est, d'une manière essentielle, composé par deux épisodes : une descente aux enfers et une élévation [3]. L'agent de cette action est le principe féminin et la victime est le protagoniste. Le scénario se définit également comme farce dans le système descriptif du Carnaval ; c'est la farce jouée au Roi de Carnaval.



1276

L'épisode de la main dorée représente d'une façon métaphorique le trajet du protagoniste du film, Encolpio. L'histoire des mésaventures de celui-ci équivaut à une descente infernale tandis que le dernier voyage ainsi que la transposition des images peintes sur des stèles funéraires est le << miracle >> du dieu : l'apparition d'une prothèse textuelle qui désigne le passage dans un autre ordre existentiel. On retrouve l'extension narrative du même scénario dans Casanova. A la fin c'est le protagoniste même qui va incorporer les attributs de l'artificialité. On voit ainsi se dessiner une échelle des instanciations de cette transformation. On peut situer sur cette échelle un pole "faible" où l'artifice est désigné par un artefact extérieur au protagoniste (les images peintes) et ensuite on peut identifier le moment de la substitution d'une partie du corps (la main) pour arriver enfin à la substitution totale (Casanova devient un simulacre).

L'état second, le << miracle >>, vers lequel tend la destinée du personnage est un ensemble qui réunit les contraires.

Il s'agit d'une unité symbolique perçue en tant que gestalt (autonome). D'un point de vue sémantique le résultat est un ensemble qui réunit les traits de deux éléments situés en opposition. Par exemple, l'image finale de Casanova réunit les valeurs sexuelles situés, dans une première étape, en conflit. L'être final est une entité double, un androgyne issu d'une tradition évidemment platonique [4]. Cette réunion comprend également la polarité vie /vs/ mort. Le "bibelot Casanova-la femme automate" représente une entité qui bouge à cause d'un ressort interne (est animé par un mouvement intérieur) et est également une représentation de la statue dont on a vu les valeurs funèbres.

L'opposition réalité /vs/ simulacre est elle même annulée. Le protagoniste est, dés le début du film, une marionnette englobée dans le jeu d'un autre. On a vu également les nombreuses représentations des personnages en tant qu'ombres (c'est-à-dire, selon la logique de la thanatopraxie, comme les âmes des défunts et comme représentation, comme artefact artistique).

le symbole

La polarisation sémantique est aussi une polarisation symbolique. Le couple final de Casanova est, d'une manière métatexteulle, un symbole. L'être double désigne une entité qui réunit les contraires dans un ensemble ambivalent. L'étymologie du terme symbole est mise en cause. Le symbole devient tout simplement un cas atypique de résolution du signe. C'est un signe qui désigne la coexistence des pôles d'une catégorie. Il s'agit d'un signe qui renvoie à une réalité paradoxale, car irreprésentable. Le symbole ne désigne pas une valeur, mais l'axe sémantique. Ne pouvant pas être conçu d'une manière simultanée il est issu d'une tension entre une perception séquentielle des pôles et leur mise ensemble simultanée.

D'un point de vue narratif et stylistique les séquences qui aboutissent au "symbole" sont conçues en deux étapes. Une étape qui désigne le chaos, la magma confusa et l'état agonique des éléments précède une étape de calme et d'harmonie [5]. Apres le tremblement de terre de la suburra de *Satyricon* suit l'espace idéal du musée, l'académie et la poésie. Il faut néanmoins remarquer que cet second état est ambivalent, car il contient (en abîme) la tension symbolique. Par exemple après la séquence d'excès infernal et grotesque de la sexualité

du hôtel Mosen-Tristen (*Casanova*) suit le spectacle de l'opéra de Dresde qui, quoique sublime, contient une touche grotesque. Après le concert du Marquis Du Bois (spectacle grotesque) suit la musique harmonique d'Henriette (spectacle sublime) qui, en contrepoint, contient une note de grotesque (l'observation d'Henriette que la position de la femme qui tient entre ses cuisses l'instrument musical est un spectacle obscène). Le festin de Trimalchio contient l'image du spectacle grotesque de l'excès culinaire et aussi l'image du spectacle théâtral grec.

On met cette figure narrative en rapport avec l'observation initiale sur la structure en abîme du discours carnavalesque (v. le chapitre 1 - le non-sérieux ou l'autorité parodiée). On parlait dans le contexte du trait apparemment paradoxal du Carnaval qui s'oppose, en tant que discours non-sérieux, au discours sérieux (dogma, signification monovalente, monovocalité, gravité du discours de l'autorité idéologique, militaire et répressive, donc l'ensemble de la structure du pouvoir) et qui, en même temps, renforce cette autorité sociale. Suite aux observations antécédentes (v. chapitre 1 - Le non-sérieux ou l'autorité parodiée) on voit que la figure du discours carnavalesque peut être représentée d'une façon schématique comme : "carnaval /vs/ autorité" où le pole de gauche est toujours réécrit - par une règle récursive - comme

"carnaval /vs/ autorité".

De cette figure initiale résulte la figure plus complète de l'emboîtements narratifs parodiques (6) (ou des mondes fictifs) :

carnaval /vs/ {carnaval n + 1 /vs/ autorité}

On voit que la différence de niveau est issue d'un trajet conceptuel différent, d'une histoire sémantique différente. Au niveau des processus sociaux la nouveauté s'instaure par l'adage d'une couche supplémentaire de sens. L'autorité ne sort pas renforcée tout simplement mais elle ressort renforcée à un niveau qu'on a appelé symbolique ; il est issu à travers un trajet conceptuel et il est redéfini comme ayant à l'intérieur son opposé, le carnaval détournant absent. Au fait, après la période du Carnaval, l'Autorité contient comme élément définitoire le germe destructif du Carnaval.

L'ambivalence et le dialogisme bakhtiniens peuvent être lus selon ce schéma - figural inaugural de la destinée de la société et de la mystique individuelle.

L'image de ce spectacle nous renvoie au langage utilisé par le pole symbolique qui se confond avec la figure féminine (un archiféminin car androgyne). On retrouve le langage obscur et le langage des signes obscurs.

Dans un ordre de jugement situé dans le domaine du style on peut réduire les instanciations à un schéma qui oppose le trivial, le grotesque, au **sublime**. Rappelons nous un instant la séquence de la rencontre de Casanova avec Rosalba, la femme automate. L'épisode se divise entre une séquence grotesque - le concert infernal des orgues et des choeurs militaires allemands du château de Wurtemeberg - et une rencontre idéale entre les deux protagonistes. Cette rencontre idéale est, selon les prédictions du schéma analysé auparavant, divisée à son tour en deux pôles - car symbole totalisant. La rencontre entre les amants parfaits se consomme dans la danse (le beau) et dans la scène d'amour physique (l'excès grotesque) - une indéniable action grotesque. Ainsi le sublime se définit comme séquence autorécursive qui contient la dynamique du chaos-grotesque et de l'harmonie ; il contient un dynamisme propre produit par la réunion du défini et de l'indéfini transgressif du grotesque (Le sublime est ainsi - catégorie kantienne - un irréprésentable, car paradoxal et contradictoire. Il ne s'équivaut pas avec la perfection du beau). Comme *8 1/2* chaque film de Fellini ainsi que l'oeuvre de Fellini transpose le passage et la formation du sublime à partir du grotesque.

La fiction et l'artifice sont les éléments qui "sauvent" le contingent. A partir du modèle dantesque l'endroit le plus profond de l'Enfer correspond avec le lieu de passage vers le Purgatoire et le Paradis. Espace ambivalent, la descente infernale mène vers l'élévation paradisiaque. De même le niveau de la réalité, l'univers contingent se transforme en représentation, un cas atypique d'artifice "esthétique". Dans *Casanova* le héros, quoiqu'il rencontre à la fin de sa vie dans le

paysage spectral de la Venise-gelée la femme automate et en dépit du fait que son désir - la découverte de la féminité et le véritable contact d'amour lui sont interdits - il réussit, par métamorphose, à se projeter dans un autre ordre de référence (dans autre domaine cognitif). Au fait tout le long du film Casanova subit la punition imposée par Vénus dans un ordre jugé comme factuel afin qu'à la fin on lui couvre le moignon saignant avec une main dorée, c'est-à-dire sa métamorphose en automate. L'éthos de la figure est ambivalent. Il s'agit de mettre en évidence le ridicule d'un miracle - sa facticité essentielle - et, en même temps, on décèle la présence d'une attitude grave (la figure est un acte sérieux) : les faits de la vie de Casanova sont les cas atypiques d'un ordre miraculeux.

l'image qui se représente

La transfiguration du réel en artificiel et en artefact représentationnel revient d'une manière similaire dans le final de *Satyricon*. Sur les pierres (funéraires) qui sont dispersées sur la plage se dessinent lentement les images de l'histoire du film. L'ordre du factuel est substitué par son **simulacre**. L'espace narratif englobant du film prend en charge la scène de cette représentation.

La même figure revient dans *Roma* à l'occasion de l'épisode de l'investigation d'une chambre souterraine découverte à l'occasion des travaux pour le métro. Les archéologues et les reporters découvrent leur propres visages peints sur une fresque antique. En fin de compte c'est pas l'Histoire qui compte, mais sa réflexion artistique. L'épisode est relevant car il met en cause la condition "niée" (interdite) du miracle. Selon le scénario de *Satyricon* le miracle théâtral est un simulacre de la création réalisé par le sacré (au fait il est d'un certain point de vue une tentative inaboutie de création et ne reste qu'une représentation de la création divine). Dans *Casanova* la position de Vénus continue en explicitant cette attitude du sacré. Suivant la même logique de la condition tragique de l'artefact artistique, de sa fragilité, les images du souterrain de *Roma* s'effacent au contact avec l'air qui pénètre dans les chambres funéraires à travers l'entrée creusée par les humains. La figure de la déesse réapparaît sous la forme d'une statue de la déesse Cybèle entourée d'eau et le dos tourné vers les intrus. Dans *8 1/2*, *E la nave va* ou *L'Interview* l'image quitte la diégèse pour représenter l'espace englobant qui la produit. Mais l'ordre factuel englobant est à son tour représenté comme un second espace fictionnel. Il est représenté comme inclus dans le premier espace (et produit par lui). Dans *L'Interview* la fin est une image (où est inscrit le générique) qui renvoie au début du film. L'absence et le silence qui suit la fin du film sont au fait la monumentalité de l'oeuvre qui reste. La même ambivalence entre l'absence et la présence achronique de l'oeuvre est préservée.

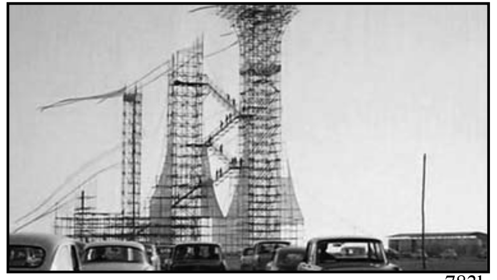
la charpente

Une autre variante de l'artifice est la présence de la charpente d'une future construction, un dessin abstrait de lignes qui découpe le cadre du film. Son étrange apparition devient souvent sensible comme irruption dans le second plan de l'image d'un élément artificiel. Celui-ci dérange "l'effet de réel" et permet un déplacement de la lecture dans le domaine théâtral. Cette construction se manifeste comme la charpente inachevée d'un décor de film - la raquette spatiale - dans *8 1/2*. Elle revient comme pur élément de décor d'une manière épisodique dans d'autres films : *Les Nuits de Cabiria, Amarcord*, *La dolce vita, Ginger et Fred, La Cité des femmes* ou *Les Clowns*.

(783)



783a



783b



1240



1425b

La charpente appartient au domaine de l'architecture, elle esquisse le futur bâtiment. On voit les ouvriers prés des échafaudages et des murs qu'ils érigent dans *Amarcord* et *La dolce vita*. D'autre part son modèle alternatif est représenté par les constructions géantes des foires (la roue, les balançoires, les "montagnes russes"). Un dérivé de ces deux modèles est l'échafaudage qui soutient le décor dans les studios. D'une manière métaphorique cet élément cumule les significations de la fonction architecturale et de la fonction carnavalesque de la charpente.

Associée d'une manière parodique au sacré, la charpente qui soutient les spots de lumière est introduite dans l'épisode du miracle de l'apparition de la Vierge dans *Roma*. Sa présence souligne le caractère forain de l'événement. On retrouve plus tard dans le film un épisode ou l'échafaudage rempli de spots réapparaît à l'image sans raison apparente. Il s'agit de l'épisode de la querelle de Marcelo avec sa maîtresse, Emma. L'épisode est partagé en deux séquences situées de nuit et de jour. En arrière plan de l'image se trouve une tour où se trouvent des réflecteurs allumés. La lecture ne peut situer avec certitude l'espace (le monde) où fonctionne cet élément de décor. Selon une interprétation il s'agit d'un élément diégètique (qui peut subir une lecture métaphorique congruente avec les significations du système descriptif de la charpente). Selon une seconde interprétation il s'agit un élément qui appartient à un monde englobant (sans qu'on puisse décider si cet espace est fictif ou factuel), c'est-à-dire celui de la fabrication de la «scène de ménage» qui a lieu entre Marcelo et Emma. A la limite cette tour peut être un élément du site de tournage laissé par «négligence» dans le cadre. Comme la «main dorée» elle est un mode d'accès de deux systèmes descriptifs : dont l'un serait le /monde quotidien/ et l'autre le /monde théâtral/. On pense que la stratégie interprétative appropriée est de laisser cet élément fonctionner d'une manière ambivalente, de garder l'oscillation irrésolue entre les deux lectures. On peut remarquer que le même inscrit (les mêmes stimuli visuels) fonctionne aussi comme diégèse et comme élément structural (comme intervention de l'espace englobant de la fabrication) ; en dernière instance il s'agit en égale mesure d'un élément du monde représenté et du monde représentant.

Une autre construction "inutile", gratuite et ayant une incerte fonction pragmatique revient dans *8 1/2* sous la forme de l'échafaudage de l'engin spatial qui doit servir au film qui Guido projette de tourner. Eléments de Carnaval, suite au retournement auto-reflexif du film, il passe du statut d'élément représenté au statut d'un élément représentant. Ses propriétés en tant qu'objet auquel on fait référence deviennent les propriétés du système visuel qui le représente.

La construction du chantier prend la forme des grues mécaniques qui soutiennent les réflecteurs dans *L'Interview*. Ici aussi subsiste la même incertitude au regard des frontières entre les mondes de référence. La même transgression carnavalesque est reprise et thématisée. Mais il y a un ajout. La charpente mobile se situe à l'intersection de l'inanimé avec l'animé (elle semble être dotée avec une mobilité interne). Cette figure abolit en quelque sorte les clivages catégoriels établis entre animé /vs/ inanimé, factuel /vs/ fictionnel et ceux tracés entre le monde décrit et le monde décrivant. La charpente, apparemment détail sans vie de décor, élément inerte de construction, semble être, comme l'automate féminin, une entité hybride qui induit le sentiment d'une tension.



1029

Quelquefois **l'échafaudage** est associé à la présence des ouvriers (*Amarcord*, *La dolce vita*) ou représente une singulière apparition (*Ginger et Fred*, *Les Nuits de Cabiria*). Parfois il devient la roue avec des ampoules de la foire, le sémi-cercle lumineux situé au-dessus de l'entrée du cirque (*Roma*, *Amarcord*) ou du bordel *(La Cité* des femmes, *Roma*). Il est dans ces contextes un métonyme des systèmes descriptifs correspondants. Mais également il instancie des instances plus abstraites comme la présence de la lumière et du spectaculaire nocturne.

L'interprétation symbolique de la charpente est sanctionnée par la métaphore de l'architecture du monde où, selon une pensée symbolique ou le microcosme est isomorphe au macrocosme, il existe un architecte (le créateur) et une construction en train d'être bâtie (le création). L'élément architectonique s'actualise comme appartenant à l'univers (le monde empirique) soit au monde de l'esprit (la création artistique).

L'architecte peut être confondu avec une instance divine (sacré) ou humaine. Les deux ordres (monde empirique / création artistique) et les deux actants (divin / humain) s'identifient - une description de l'un serait le support métaphorique pour l'autre - créant souvent des situations ambiguës ou la distinction est irrélevante.

les trois instanciations du démiurge

La **charpente** introduit de cette manière l'analogie du créateur, divin ou humain, avec l'architecte, le bâtisseur du monde. Cette analogie est la reprise d'un fréquent topos de la littérature du Moyen-Age. Ce topos identifie le créateur ou la nature avec un artifex, l'architecte, et trouve, selon E.R.Curtius, sa source dans la comparaison platonique du démiurge avec le bâtisseur du cosmos. Bâtir une construction est le protoype de l'acte de création. Si on suit l'histoire de cette figure on découvre la succession des équivalences du démiurge avec le mâcon, l'orfèvre, le potier, le peintre, le metteur en scène théâtral ou le musicien ( ).

L'épiphanie du démiurge se manifeste ainsi dans la personne de l'artifex, le metteur en scène, **l'artiste** : celui qui battit un monde, un décor ou une scène de théâtre. Chez Fellini l'allégorie ne s'arrête pas ici. Une épiphanie similaire trouve son support dans la personne de **l'ouvrier sans nom***,* l'homme de la foule anonyme. Celui-ci se trouve sur le chantier du bâtiment (*La dolce vita, Amarcord*) ou il est le technicien ainsi que le simple ouvrier qui se trouve sur les sites de tournage (*8 1/2, L'Interview*). L'instance sacré prend la forme du créateur conçu soit comme le protagoniste (l'artiste) soit comme l'artisan anonyme. Ainsi s'identifie le sacré avec la perspective du discours carnavalesque où le peuple, la foule des gens anonymes, est appréhendé comme le véritable moteur de l'histoire humaine.

Les implications du topos ne s'arrêtent pas là. La figure du démiurge n'est pas conçue uniquement sous les traits de l'architecte, mais sous ceux du peintre - *deus pictor* - ou du musicien, le compositeur. Les médiateurs d'une harmonie transcendante seront instanciés sous la série des multiples activités humaines. Ils peuvent être instanciés par la figure des deux ouvriers qui, assis sur une plate-forme-balançoire, peignent dans un studio de Cinecitta le ciel d'un décor de film (*L'Interview*), le musicien aveugle (*Amarcord, Satyricon, E la nave va*) ou l'orchestre ambulante (où est présente de nouveau la figure du musicien aveugle) - *Roma, Ginger et Fred, L'Epreuve d'orchestre, L'Interview*. Ainsi le film fellinien reprend le topos du *théatrum mundi* et continue avec la suite des variantes figurales selon lesquelles le monde est une harmonie musicale, une peinture ou un livre, une opéra, une mimique ou une pure image, photographique ou filmique.

La reprise du topos de l'*artifex tient* aussi à l'envoi vers l'intertexte sérieux : la symbologie alchimique. L'artisan (*l'artifex*) construit son *opus* à l'aide du creuset (image qui sera récupère par la forme de l'Enfer). De cette manière il produit, par un processus de raffinement

qui suppose une amplification, l'association symbolique (le symbole représentant ce qui réunit les oppositions - coincidentia oppositorum). Selon le scénario alchimique *l'opus alchemicum* est un *opus divinum*, une oeuvre qui traduit un scénario résurectionnel dans un texte énigmatique - *obscurum per obscurius* - , un processus cosmique, textuel et en même temps psychique (Jung).

On retrouvera également que l'artifex est instancié par la figure du **principe féminin**, sous son aspect materne. On a vu ses diverses manifestations sous la sanction de la figure de la "Mère Folle".

l'échelle

Située également dans le contexte imagier de l'artifice, **l'échelle**, - élément d'architecture comme la charpente ou l'échafaudage - remplit multiples fonctions et présente une récurrence hautement marquée. Symbole ascensionnel, l'échelle lie la terre et le ciel, le bas et le haut [(7)]. Elle représente la médiation entre les paliers de l'univers, terrestre et cosmique, et le liant spirituel, formant ainsi les marches d'un trajet initiatique de perfectionnement spirituel (la transcendance de la vocation humaine) (Chevalier & Gheerbrant 1983). Situé dans l'ordre de la verticalité le symbole manifeste, dans les films de Fellini, aussi ses acceptions graves et celles grotesque-comiques. L'échelles est identique, dans l'ordre du trajet initiatique, avec la métaphore du voyage, la formule de la sublimation alchimique, équivalent de la transformation psychique [(8).]

Pour le picaro fellinien le voyage se situe sur l'axe horizontal - sous le signe du navire (*E la nave va, Casanova, Satyricon*) - ou sur la verticale - l'échelle indique les déplacements ascendants ou descendants de l'héros (*La Cité des femmes, Casanova*). L'échelle acquiert aussi des valeurs persiflantes. Elle représente, dans ce contexte, un motif carnavalesque qui fait la satire de la mystique et de l'usage ecclésiastique de la métaphore de l'échelle. Dans ce contexte parodique l'élément appartient au système descriptif du /cirque/. Sa valeur est mise en valeur en fonction de la direction du parcours du protagoniste : ascendant ou descendant, les ascensions ou les chutes du clown. Mais, ambivalente, l'échelle peut se situer aussi dans l'interprétation grave de l'imagologie mystique. Selon le modèle dantesque elle est une symbole ascensionnel de gravissement des niveaux. Comme espace topologique carnavalesque elle désigne les déplacements issus de la roue de la Fortune, symbole de la transformation, du devenir et du destin qui distribue la chance et la malchance.



1030

En tant qu'élément graphique abstrait l'échelle est l'objet le plus souvent repris dans l'oeuvre de Fellini. Sa signification est grave, satyrique ou grotesque-parodique et dépendante du contexte d'actualisation. Souvent sa présence dans le décor projette la scène à un niveau symbolique de lecture. Elle représente ainsi une consigne de lecture qui propose au spectateur la recherche des unités thématiques qui puissent donner sens à la séquence donnée. Son statut est, de ce point de vue ambivalent, car on ne peut pas décider s'il s'agit d'un élément diégètique où d'une intervention issue de l'espace de fabrication de la diégèse.

Un trait essentiel des séquences felliniennes de carnaval est l'imposition d'un rythme particulier. Certaines scènes subissent l'application d'un rythme qui dicte la succession, le tempo et la durée des actions et des plans. Cette suite événementielle configure une action, défini, avec un terme musical, en crescendo. Une unité dynamique se crée de cette manière. Ce type d'accroissement progressive vers un climax final caractérise, par exemple, le défilé de mode ecclésiastique de Roma ou structure, avec la suggestion d'une relance cyclique du mouvement, *l'Epreuve d'orchestre*. Abstrait, ce mouvement en crescendo - passage d'un état calme vers un état chaotique et turbulent - définit un état émotionnel particulier pour le spectaculaire carnavalesque. Un état mouvementé à l'excès définit le Carnaval typique. Cela se traduit chez Fellini non seulement par la représentation d'un monde.

l'artifice sonore

L'excès carnavalesque produit des défigurations sonores. L'état chaotique que doit traverser le protagoniste et le monde infernal dans lequel il évolue se manifeste comme détachement du son de l'image. Comme l'habit (la parure) ou la représentation, le **champ sonore** s'érige en domaine indépendant, réceptacle autonome des unités symboliques qui régissent la production du sens du discours fellinien. Le procédé suppose qu'un élément appartenant comme partie d'un objet ou comme trait dans un système descriptif donné soit "élevé" à un statut de domaine isolé. Suite à une saillance particulière dont il est l'objet, l'emphase qui lui est accordée par une dissociation non-conventionnelle de l'amalgame sanctionné par une unité symbolique quelconque (le procédé d'aliénation cher aux formalistes russes) il est perçu comme domaine entier. Les opérations symboliques et le sanctionnement d'une unité symbolique (surtout une certaine organisation de sens) sont appliques sur cet élément en particulier. On remarque qu'il peut être un élément signifiant extrêmement abstrait, étiolé ou simplement un espace sonore (ou phonétique dans le cas des voix).

Longtemps Fellini n'a pas voulu passer à une prise directe de son. Il a toujours doublé les voix des acteurs (même si les moyens techniques ont permis depuis le début de sa carrière cinématographique la prise directe). Seulement dans L'Interview le metteur en scène a accepte cette formule d'insertion du son. D'habitude, et cela est évident, par exemple, dans *E la nave* va (film tourné avec des acteurs italiens et anglais), les acteurs parlent dans la langue qui leur convient. Au moment de la projection, selon la version fabriquée (anglaise ou italienne), une partie des personnages parlent d'une manière «truquée». Il s'agit ici non seulement d'un renvoi au film muet ou à l'artifice, mais aussi d'un usage ambivalent du son qui est diégètique (un son in) - car ce sont les sources sonores qui apparaissent à l'écran - et structurel (un son off) - car la source sonore est hors le monde représentée et appartient au monde second de la fabrication. L'ambivalence devient graduelle si on met en parallèle les deux versions issues en même temps. Ainsi un même personnage parle une fois "direct" et une fois "traduit".

Il s'agit aussi d'une déformation de la parole qui, de cette façon, n'appartient plus au personnage. La parole est, dans ce cas, une dimension quasi autonome du personnage. Le procédé tient aussi du topos carnavalesque des mélanges linguistiques, des parlers. Le spectateur voit que le personnage parle dans une langue (qu'il peut reconnaître ou qui, s'il ne l'a reconnaît pas, est une langue obscure), mais il entend une autre. A ce procédé s'ajoute la forte déformation des voix. Dans les films de Fellini il y une prolifération des voix quasi-autonomes, emphatiques où les anomalies de ton, hauteur ou les anomalies de prononciation sont soulignées. La voix du personnage appartient à l'ostentation théâtrale, elle est un signe gratuit, dépourvu de signification immédiate ou un procédé caricatural (la voix comique de l'individu ridicule).

La Voix peut devenir cri de joie, chant ou souffle-râle inhumain (*La Cité des femmes*). Le son intelligible transcende son état humain pour devenir harmonie musicale ou souffle cosmique.

L'artifice est en fin de compte un produit grotesque du discours transgressif carnavalesque, essentiellement ambivalent. Il réunit le vecteur qui annule le vivant sous la pression exercée par le simulacre ou la réplique figurale, l'artefact esthétique qui projette la création de l'événement dans un autre ordre existentiel. L'artifice est un signe de la création qui introduit une vision «esthétique» appliquée aussi à l'ordre humain et à l'ordre transcendant. C'est l'affirmation de la fin de *L'Interview* où la cessation de l'action institue le vide qui s'instaure après les événements représentées, c'est-à-dire la fin, la mort. Mais cet trajet narratif qui aboutit à son terme devient, par la représentation de son essence (le terme), la représentation du changement. Un changement qui signifie le passage à un autre niveau (l'imbrication des espaces) symbolisée comme renaissance et rachat de la vie dans le monumental de l'oeuvre *(l'opus)* par le renvoi au début du film.

En fin de compte le procédé consiste à rendre autonome une composante qui ainsi devient un signe indépendant qui se symbolise lui-même. Il s'agit d'un signe où la distance et la différence entre le signifiant et le signifié est nulle.



Chapitre 14

LA HETEROGLOSSIE

"Ils s'exprimaient avec des accents et dans des dialectes que nous n'avions jamais entendus, ou peut-être uniquement dans la bouche de quelque flicaille <<giargianaise>> (...) ils étaient tous, pour nous, des <<giargianais>> (27)

«qu'il nous confie le drapeau, afin que nous puissions fêter nos troupes glorieuses entrées à... <<Où donc?>> demandait le proviseur (...) <<Où sont-elles entrées?>>. Et nous au garde à vous : <<Dans Spezdeccon, monsieur le proviseur à deux pas de Vatferfoutt>>" (35)

"la piste sonore originelle, qui est toute une tour de Babel d'idiomes de toutes les nationalités, des dialectes, des voix qui au lieu de répliques, racontent ce qu'ils ont mangé la veille au soir" (178)

"les interprètes sont souvent de deux, trois, six nationalités différentes et jouent dans des langues et dialectes différents" (Cinecitta 1989:152)

Sous chapitres

---

introduction

Un autre motif commun au monde qui se trouve sur la place publique du film de Fellini et à l'imagologie du Carnaval est le **mélange des langues**. Le Carnaval et la tradition de la littérature de Carnaval mettent en scène le principe dialogique, ce qui, d'après Bakhtine, est, sous la Renaissance, un phénomène parallèle au mélange des dialectes à l'intérieur des idiomes nationaux (Bakhtine 1974:510). Les langages se confrontent et les

> "dialectes deviennent (...) des images intégrales, des types finis de la parole et de la pensée. Ils nous apparaissent sous la forme des masques linguistiques. On connaît très bien le rôle des dialectes italiens dans la commedia dell'arte, où chaque masque était liée à un certain dialecte de la langue italienne" (Bakhtine 1974:511) tandis que la "parole de Pulcinella est apparu à l'intersection des langues et des cultures" (Bakhtine 1974:514)

Le **conflit des langages** appartient de manière égale au système descriptif du /combat de carnaval/ et à la rhétorique théâtrale du /masque/. De cette dernière dérive l'image du clown comme entité à fonction éliberatrice, antidogmatique, qui déstabilise l'ordre instauré. Le sens de ce mélange se dévoile dans l'acte d'élibération de l'emprise de la convention bornée et figée de la "vérité" dominante.

> "La vie réellement nouvelle, réellement prosaïque, autocritique, lucide et sans peur (donc joyeuse) de l'image commence à se profiler à la frontière située entre les langues" (Bakhtine 1974:515)

Et, chez Rabelais, la liberté du rire se manifeste à travers et grâce à la destruction du dogmatisme linguistique. Le réalisme grotesque et le rire populaire trouvent leur expression maximale - selon Bakhtine - dans le roman, "dans son ensemble un phénomène pluristylistique, plurilinguistique et plurivocal" (Bakhtine 1982:115).

Pour Bakhtine, sous la Renaissance, l'apparition du roman moderne a eu lieu à "la frontière

entre deux langages", c'est-à-dire entre l'idiome populaire - c'est-à-dire la parole libre qui s'échange sur la place publique et les genres "bas", pour la plupart des cas des récits comiques (fabliaux, farces, "cris de Paris") - et la langue latine utilisée par l'autorité. Ainsi deux cultures - deux conceptions du monde (Bakhtine 1974:507) - s'affrontent à cette époque. Le conflit entre langages est le promoteur d'une nouvelle vision du monde. Cette nouvelle perception comprend une nouvelle manière de concevoir la temporalité et le "contenu de l'espace historique situé à l'intersection des langages, dialectes, idiomes" qui, par conséquent, fait que "tout objet, toute notion, tout point de vue, toute intonation se trouvent au point de croisement entre les langages-philosophies" (Bakhtine 1974:513).

Sous la Renaissance le

> "dogmatisme linguistique et la naïveté verbale étaient impossibles» et la conscience linguistique de l'époque savait connaître à l'intérieur, mais aussi savait la regarder de l'extérieur, sous la lumière d'autres langages, et pouvait lui percevoir les limites, pouvait la dévisager et la considérer une image spécifique et limitée dans toute sa relativité et son caractère humain" (Bakhtine 1974:513).

Un trait similaire est souvent remarqué à propos du postmoderne où la culture n'est plus perçue comme un domaine monolithique, homogène, mais comme un entier agonique de cultures hétérogènes, hétéroclites, et sans hiérarchies (Lyotard). Le dialogisme est un des traits saillants de l'oeuvre de Fellini ; un **dialogisme** issu du comique populaire, du rire lucide, critique et courageux, situé dans l'espace d'interférence des langues. «La liberté du rire», accréditée par la tradition des formes culturelles populair-festives, est haussée au rang de conscience idéologique; au fait elle devient une attitude antilogocentrique (du type Derrida) conçue selon le mode du comique grotesque

Dans les films du metteur en scène italien **le mélange de langages** trouve plusieurs instanciations. Le mélange se produit dans plusieurs domaines : sonore, musical, de langage, visuel, ou entre domaines différents. On a remarqué auparavant dans *Satyricon* l'incongruence entre la bande son et le mouvements des lèvres des protagonistes ou le mélange musical "tous genres" entre des sons métalliques produits d'une manière électronique et une musique atonale qui combine trois types d'instruments : électroniques, afro-asiatiques traditionnels et orchestraux qui sont distorsionnés à leur tour d'une manière électronique (*Satyricon*) (Bondanella 1992:244-5). Fellini indique d'une manière explicite le mélange musical encyclopédique de *Satyricon* qui "superpose musique du folklore japonais, africain, afghan, tibétain, tzigane, musique concrète et dodécaphonique" (Fellini 1989:89). Dans *Satyricon* on parle latin, grec, allemand, italien et des langues africaines sur une bande son en decalage avec le visuel.



1291

la langue étrangère

Le **mélange des langages** se manifeste sur la / place publique/. Dans le hall de l'hôtel Mira-Mare (*La cité des femmes*) on parle des langues avec les accents d'une autre. Une journaliste parle l'anglais et une autre l'allemand ; une femme parlé l'italien avec un accent allemand ou français. Dans *La dolce vita* on parlé l'anglais ou l'italien avec l'accent américain. Bakhtine parle du comique primitif de la langue étrangère, caractéristique selon lui, à la littérature comique du Moyen Age où

> "c'était une chose commune de créer des dialogues dans des langues inexistantes, vouées a faire éclater de rire par leurs résonances insolites et incompréhensibles (...) Un phénomène similaire a lieu dans le roman de Rabelais, notamment dans l'épisode où Panurge répond à Pantagruel en sept langues, parmi lesquelles deux sont inventées" (Bakhtine 1974:511)

Pour celui qui parle le processus est perçu

comme une interruption tonale produite par la langue materne qui s'introduit dans la nouvelle langue. Il s'agit d'introduire un féminin dans les interstices d'une autre langue : la "langue materne". Le contour intonationel est une déviance, une défiguration qui, comme l'inconscient de François Lyotard (1979), se manifeste comme figure qui fait pression sur le langage. Le ton de la voix ne change pas le contenu sémantique, il le déplace. Cette voix étrange, maternelle (issue du souffle du principe féminin) est close au défigurations de l'Enfer de Carnaval, l'autre scène qui préside le passage nécessaire à la renaissance, à l'apparition du nouveau.

Le **langage second** trahit l'existence d'un second texte, d'un autre discours. Un tel mécanisme relève du palimpseste. La gaie relativité de la parole se traduit non seulement comme jeu de langage mais aussi comme **déformation des accents**. Entre les mots d'une expression "innocente" s'insère une langue, une expression grotesque qui appartient à la matérialité corporelle excessive du Carnaval. Le discours du Carnaval s'amuse à découvrir le trivial comique dans le sérieux et il essaye de convertir la correctitude de la langue dans une cacophonie, une transgression impardonnable d'après la Loi. En définitive on se demande si ce n'est pas la figure de la cacophonie un fragment, une trace d'une forme d'existence monumentale par son complexité et sa vaste étendue qui a conquis un longue période de l'histoire européenne, un mode d'existence absent aujourd'hui : le Carnaval ?

Un **conflit** s'instaure de cette manière. Par exemple, les langages et les idéologies vivent le conflit autour du sujet de l'amour. Casanova à une discussion contradictoire avec le marquis Du Bois: un dialogue sur le thème de l'amour. Deux opinions et deux manières de parler s'affrontent à travers ces deux personnages. L'un exprime ses opinions sur l'instabilité féminine et l'autre parle de la souffrance d'amour conçue comme manière de connaître le principe féminin. Un modèle d'amour courtois *(Casanova)* - une recherche spirituelle issue du mysticisme platonicien du manque, continué par la lyrique des troubadours, Petrarque ou Dante - s'oppose à la rhétorique de l'illusion maîtrisé par un cynisme baroque (le marquis) et par la poétique du libertinage transgressif. L'opposition entre les deux traditions se reflète dans la différence des costumes, du ton de la voix et du comportement. Par exemple le blanc des français est mis en opposition avec le noir du costume du groupe des espagnols dans lequel est inclus Casanova. L'opposition symbolique entre les deux ordres est répétée dans les mélodies des chansons jouées dans cette scène. L'opéra violente, tensionnée en «crescendo», éclectique et transgressive du marquis et le son lointain, mélancolique et triste du violon d'Henriette.

Dans *E la nave va* l'impact entre plusieurs mondes est personnalisé au niveau des **typologies langagières**. L'allemand représente le ton sec de l'autorité impériale, du guerrier et de l'aristocrate, le serbo-croate appartient au monde anonyme des réfugiés de guerre et l'italien aux matelots et aux gens qui s'occupent des travaux du navire. Le mélangé à la tour de Babel appartient au monde des artistes : le russe, l'italien, l'anglais, le français ou le turque. L'allemand s'oppose comme langue type de l'autorité nazie face à l'italien populaire dans *L'épreuve d'orchestre*. Dans *Ginger et Fred* la télévision est la tour de Babel où s'entrecroisent l'italien, le français, l'allemand, l'espagnol et l'anglais. Dans *L'interview* l'italien s'oppose au japonais, langue exotique et obscure.

Le mélange des langues ne se manifeste pas uniquement au niveau diégétique, mais aussi au niveau de la construction du film. Les voix des personnages son doublées. Fellini n'utilise pas la prise directe de son. Il essaie souvent de garder et de mettre en évidence la différence entre la mimique des personnages qui parlent et le son qu'on entend. Le voix peuvent ainsi se situer dans l'espace diégétique mais aussi deviennent des voix-off, des interventions issues de l'espace de la fabrication du film. Sur le plateau de tournage les acteurs sont invités à parler dans leur langue materne et Fellini le note : "les interprètes sont souvent de deux, trois, six nationalités différentes, et jouent dans des langues et dialectes différents" (Fellini 1989:152).

Dans *E la nave va* Freddie Jones, l'interprète qui joue le personnage d'Orlando, parle en anglais. Une moitié des acteurs du film est anglaise et l'autre est italienne. Le film a été distribué en salle sous deux versions : anglaise et italienne. Dans chaque variante une partie des personnages parlent "leur langue" et l'autre une langue étrangère. Aucune des deux versions ne reflète une coïncidence totale entre la mimique et le son.

Dans ce sens il n'y pas de version originelle du film. Le film est une double réalisation. Il est dés sa production situé sous le signe du figural sonore. L'originaire est irrécupérable, sauf comme figural et comme double. On peut mettre en rapport ce phénomène insolite à la récupération dans le visuel d'un langage féminin, un langage materne défigurant.

Le dialogisme interne à la diégèse - le conflit entre deux conceptions du monde - nous est rendu apparent sous deux aspects : comme mélange des langages [(1)] et comme spectacle de la confrontation des masques et des personnalités humaines [(2)] : le dialogue convivial, l'interview agressif, la querelle avec la femme, avec la famille, le conflit avec le pouvoir. L'intertextualité interne à l'oeuvre de Fellini transpose le principe dialogique au sein du discours cinématographique. Tout énoncé du film est aussi une citation, l'intervention, comme trace, d'une autre image. Toute image supporte deux discours, deux "voix" et deux trajets d'interprétation. L'expression visuelle désigne une entité diégétique et un intertexte. Un monde et un discours visuel «parlent» en même temps à travers l'expression visuelle située ici et maintenant.

la langue adamique

Les dialogues comiques ont souvent lieu avec un protagoniste qui s'exprime dans une langue incompréhensible. C'est la langue obscure de l'homme sauvage (*La voce della luna*), les paroles sibyllines de l'enfant : "asa nisi masa" (*8 1/2*) ou la réponse intraduisible du pouvoir : "boum, boum" (*E la nave va*). Il s'agit d'un mode d'expression ésotérique, qui n'a pas une dimension communicative explicite, mais est dominé par la dimension expressive. Il est un langage poétique (la théâtre grec au milieu du festin de Trimalchio dans *Satyricon*). C'est un discours initial, adamique [(3)] , qui refuse tout signifié hors la mise en relief de son propre signifiant. Son support signifiant devient lui-même son signifié. L'espace sémantique et l'espace phonétique sont identiques dans cette unité symbolique autorécursive. Il s'agit d'un expression qui institué comme unité symbolique, introduit dans l'espace de la signification sa propre expression, sans que cette unité puisse être sanctionnée par un usage conventionnel antécédent à son apparition. Il est, de ce point de vue un pur déclaratif. La relation symbolique est absolue dans le sens d'une identité sans faille entre (en termes helsmleviens) le pole de la forme et la substance du contenu et la forme ainsi que la substance de l'expression. En tant que tel ce type particulier d'unité symbolique est un attribut du sacré, du principe féminin, de l'enfant, du poète ou de la figure du pouvoir absolu - celui qui crée par la force du verbe.

Le **langage obscur** prolifère **sur** la place **publique**. Dans *Roma* les enfants chantent des mots rimés sur les marches de l'escalier de la maison Paletta et au festin qui à lieu plus tard dans la rue. Parfois le langage obscur se transforme un pur signe visuel. Les enfants et les hommes situés derrière le barrage de vitre font des signes obscurs : par exemple sur l'autoroute de *Roma*, ou dans le couloir initial de *8 1/2*. **Les traces d'un discours adamique** sont disséminés dans le films. Il s'agit des fragments d'une archéologie symbolique comme la charpente de chantier dans le domaine de la construction ou les décors éparpillés d'un film toujours à l'état d'ébauche future dans le domaine de la création cinématographique. On retrouve voix et signes confondus dans plusieurs films : les geste énigmatique de la femme (*La dolce vita, La cité des femmes*), son sourire ou son regard (La cité des femmes), les voix des défunts (*Ginger et Fred, La dolce vita, E la nave va*), l'idiome des enfants (*8 1/2*), le masque et la représentation théâtrale (*Satyricon*), la prophétesse et la femme qui lit la destinée dans les signes de la main (*E la nave va, La dolce vita, Satyricon*), l'oracle (*Satyricon*), les grimaces à la télévision (*Ginger et Fred, Juliette des esprits*), les grimaces des jeunes filles (*L'interview*), ou les gestes des femmes découvertes par Guido dans l'appartement de son assistant (*8 1/2*).

l'exotisme

Le mélange des langues ou de races humaines appartient à **l'image grotesque** du monde. Il constitue un point d'attraction du spectacle forain ou du cirque tout comme les phénomènes bizarres, anormaux et l'exotisme. Tout cirque ou foire présente pour la peur et l'émerveillement les cas aberrants, l'acatégoriel du monstrueux humain ou animal. **L'exotisme** peut signifier l'insolite, l'étrange, le monstrueux ou l'inintelligible, ce qui, en fin de compte, sort des limites catégorielles de la normalité. L'exotisme appartient à l'»extérieur»

et il se manifeste comme l'»étranger» et le «barbare». Le Carnaval est attiré par les formes aberrantes, inachevées, relatives et transgressives, c'est-à-dire tout ce qui évite les catégories et les frontières déjà en place, les gais épouvantails (Bakhtine 1974:434). La tradition médiévale enregistre les «miracles indiens», corpus de légendes et des descriptions des contrées fabuleuses habitées par des êtres monstrueux, dont la configuration porte l'empreinte de la vision grotesque :

> "une véritable galerie d'images avec des corps mixtes : les hypopodes (moitié homme, moitié animal et ayant les pieds en forme de sabots), les sirènes, les cynocéphales (qui aboient au lieu de parler), les satyres, les onocentaures, les géants, les nains ou les êtres doués avec des diverses infirmités : les sciopodes (ceux qui ont un seule jambe), les leumanes (ceux qui n'ont pas de tête et qui portent leur visage sur leur ventre), les cyclopes (ayant un seul oeil sur leur front) ou les êtres ayant les yeux sur les épaules ou sur le dos, d'autres ayant six mains ou qui mangent avec leur nez etc." (Bakhtine 1974:376-7)

Cette débordante imagination anatomique est commune à l'oeuvre de Fellini. Les femmes **géantes**, les **nains** ou les êtres **hybrides** des visions de Juliette (Juliette des esprits) sont des images issues de cette tradition.

(645)



645

Mais l'exotisme est identifié souvent avec l'/orient/. **L'exotisme oriental** se fait sentir partout dans le monde fellinien [(4)] . Une figure importante, dans l'ordre de ces insolites apparitions est celle d'un homme de couleur, un noir. Ce personnage, sans recevoir aucun commentaire auctoriel, représente un des éléments habituels de la place publique felliniene. Inséré dans la foule, il est toujours là, au second plan de l'image [(5)] . Ses variantes sont le **chinois**, **l'africain** (*Satyricon* ; *La Cité des femmes*), la **japonaise** ou **l'américain** présents à la fête de Sylvia dans *La dolce vita*, la **négresse** du rêve de Guido (8 1/2) ou les **négresses** de *La voce della luna*. Il est aussi le journaliste ou l'écrivain américain (*8 1/2* ; *La dolce vita* ; *Roma* ; *La Cité des femmes*). Ces apparitions marquent l'irruption de l'étrange, du différent ou de l'anomalie humaine (soit comme forme, soit comme langage ou pensée). Ils sont des hors-norme qui mesurent la transgression grotesque. En tant que tels ils configurent les autres formes du chaos (la confusion) préfigurant l'ordre et le renouveau. Inscrits dans divers domaines interprétatifs ils sont les unités symboliques désignant l'aspect chaotique de la *prima materia*, du discours féminin ou de la scène de l'inconscient.

L'orient apparaît d'une manière expressément concrétisé sous le métonyme du **sultan** et de son **harem**. L'image est profilée dans *L'Interview*. Le jeune Fellini est témoin à une scène du tournage d'un film en décor exotique à Cinecitta. Le monde oriental fellinien est assemblé d'une façon diagnostique ici. Ses traits sont ceux que la vision populaire en a de ce monde : les palmiers, les éléphants, l'eau et le feu, le stylisme architectural spécifique, les bayadères et leur danse d'un érotisme provocateur, la favorite gâtée et le sultan oisif. L'image du film est une reprise des tableaux forains, les "enlèvements du sérail" qui mélangent la suggestion de la féerie en tons chromatiques crus, sans nuances, d'une figuration illustrative naïve, la composition commune, l'instrumentaire élémentaire et l'image de l'affiche-érotique : la séduction du mystère oriental et la violence du rapt. Dans *E la nave va* Orlando est associé d'une manière caricaturale à cette iconographie foraine. Sur le mur de sa cabine on peut voir une peinture naïve qui représente la danse des bajadères. L'exotisme oriental est l'image caricaturale du sultan accompagné par la suite de femmes couvertes par des draps : son harem. Le sultan nain *d'Amarcord* revient dans le contexte grotesque de la virilité excessive dans *E la nave va*. Orlando nous transmet, à titre d'information complice et particulière, qu'on médit sur le phallus énorme du sultan-nain.


1159

L'/exotisme oriental/ apparaît sous diverses formes. Il est la fascination exercée par le film à sujet oriental (*L'Interview*), le spectacle de cabaret (la danse orientale de *La dolce vita*), la présence épisodique d'un oriental (le chinois de la maison Paletta de Roma qui a comme refrain l'équipe de journalistes vidéo japonais de *L'Interview* ou l'amant d'Egypte de Juliette des esprits), ou le numéro de cirque (le fakir qui sera enterré pour quarante jours dans *Les Clowns*). L'érotisme est décrit sous les traits de l'orient : les deux femmes de harem de *Roma,* l'aventure d'une nuit du marchand de quatre saisons d'Amarcord ou le fantasme de Guido de *8 1/2*. Le harem parodique revient dans *La Cité des femmes* sous la forme de l'américaine qui présente au public féminin son harem masculin.

Parmi ces *curiosa* s'inscrit aussi **l'Amérique**. L'Amérique felliniene est une variante de l'Orient occidental ; il remplit une fonction similaire. Territoire marginal et mythique, l'Amérique est un espace de fuite, un espace autre pour la diégèse felliniene. Le marchand de quatre saisons *d'Amarcord* déclare avoir visité cette contrée éloignée ; un ouvrier de *8 1/2* danse le step tel qu'il l'a appris en Amérique ; une femme, sur la plaine des alentours de Rome, se rappelle que son fils lui a écrit une lettre d'Amérique (*Roma*) ; Sylvia vient de l'Amérique (*La dolce vita*) ; le Rex *d'Amarcord* se dirige vers l'Amérique et l'assistant de Fellini dans *L'Interview* feuillette des photos pour le film sur América. Un écrivain américain exprime à haute voix ses opinions sur Rome, le mari de Sylvia est un acteur américain et elle rencontre un clownesque ami américain à la fête nocturne (*La dolce vita*). Les américaines âgées, en tourisme à Rome, rencontrent un gigolo local dans Roma et Marcelo rencontre dans les fêtes romaines les américaines (*La dolce vita*). América est le territoire originaire d'ou sont issues les figures du film - l'espace édénique de la création - : Clark Gable, Greta Garbo, Ginger Rogers, Fred Astaire (*Amarcord* ; *Roma* ; *La dolce vita* ; *Ginger et Fred*) (6) . Dans *L'Interview* l'Amérique fabuleuse se confond avec les vestiges d'un film jamais réalisé - des fragments de décor éparpillés sur l'herbe qui pousse entre les bâtiments de Cinecitta - , car il s'agit d'une part d'un originaire jamais achevé et d'autre part d'une contrée intérieure au film fellinien lui même, son locus gestatif (7) . Dans le même film **l'Amérique** apparaît sous l'attirail des **indiens** (8) qui attaquent les voyageurs avec des antennes T.V. L'/Amérique/ est une instanciation des périls qui guettent les voyageurs. Inscrit dans le scénario du voyage initiatique l'indien est une figure d'une épreuve. Cette épreuve est décrite dans les termes d'un lieu commun cinématographique (le western) et d'une figure de la télévision (l'image populaire). Bref, **l'indien** représente une figure de l'image cinématographique-télévisuelle ou, en d'autres termes de la représentation visuelle tout court. Il s'agit d'un figure ambivalente, comme tout élément d'épreuve, car pharmakon il peut être nuisible, mais aussi nécessaire au devenir, à la transformation et à la création.

Ce bref aperçu des valeurs de la figure de **l'indien** nous explique pourquoi la télévision, telle qu'elle apparaît dans les films de Fellini est ressentie comme un danger et aussi comme une continuation du film fellinien lui-même. Unité symbolique ambivalente elle garde ce nécessaire trajet de lecture qui part d'une attitude hostile (ou de crainte face au diffèrent grotesque et mutilant de l'image de la télévision) pour mieux cerner la jubilation du pouvoir créatif de l'image (9) . En quelque sorte l'interprétation carnavalesque de l'oeuvre fellinienne se méfie des assertions trop radicales contre la télévision en provenance d'un metteur en scène qui a travaillé pour la télévision plus qu'il n'en laissé l'impression dans ses écrits et interviews.

Comme d'autres éléments diégétiques felliniens - **le navire**, par exemple - **l'exotisme** acquiert une série de manifestations imagières qui couvrent un registre qui débute avec le détail et finit par devenir un élément structural, le formant d'une séquence ou d'un film. Ainsi la danse de la bayadère est une allusion (une citation) - le tableau situé au deuxième plan de l'image dans

la cabine d'Orlando -, mais aussi l'élément autour de lequel s'ordonne le mouvement des personnages dans la séquence du fantasme érotique de *8 1/2*, de *La Cité des femmes* ou dans la chorégraphie baroque du harem d'*Amarcord*. Le chinois perdu dans le labyrinthe de la maison Paletta est le prétexte de l'interview fait par les japonais de *L'Interview*. L'/Amérique/ se manifeste sous la forme des personnages épisodiques (*La dolce vita* ou la femme qui apporte son harem masculin d'Amérique dans *La Cité des femmes*). L'Amérique est un "au-delà d'où une femme reçoit une lettre de son fils (début de *Roma*), d'où revient un ouvrier un peu bête qui mime le music-hall (*8 1/2*), vers lequel se dirige le Rex et les espoirs de toute la population de la ville (*Amarcord*) et d'où vient Sylvia (*La dolce vita*) ou l'écrivain (*Roma*, *Ginger et Fred*). América, terrain d'outre tombe, se manifeste sous la forme de l'affiche du film (*Amarcord* ; *Roma*) - les affiches des stars de cinéma du théâtre Barafonda - mais aussi comme décombres ou ruines (plutôt des tracés) d'un décor issu d'un ailleurs - une autre "scène" - et, enfin de compte, devient l'élément structurant (le système descriptif) des personnages de *Ginger et Fred*. On remarque que l'américa est, tout comme le clown ou le principe féminin, saisissable et intelligible qu'en tant que figural ; en tant que instanciation dans un système descriptif quelconque. En fin de compte América est une parodie culturelle à l'adresse d'un genre cinématographique, le burlesque du spectacle du musical de Hollywood, mais aussi une farce grotesque dont tombent victimes les protagonistes devenus ainsi des masques, des "rois de Carnaval" pour le monde de la représentation, métaphore de la condition mimétique de l'artiste clown.



Chapitre 15

LE FESTIN


236

"Sa voix nous parvenait à travers une muraille de kilos de fromage, de paniers pleins de poulets, de tonnelets de vin, et des canards, des dindes" (25-6)

Sous chapitres

---

le festin comme principe utopique / festin et mort / festin et excès sexuel / le festin et le spectacle /



1

le festin comme principe utopique

Un motif fondamental du Carnaval est le festin hyperbolique (Baroja 1979:100-7) ; le banquet de Carnaval (Durand 1982:58) ; le repas commun (Fabre 1992:48-9) ; la bouffe, la beuverie et le jeu sans restrictions (Castle 1986:26) [1] . On retrouve le festin excessif, par exemple, dans *La dolce vita*, dans l'image des friandises de Casanova, dans les énormes plats du festin de Trimalchio dans Satyricon ou sous la forme du gateau à mille bougies de Cazzone de *La Cité* des femmes ou bien sous les traits des véritables montagnes de spaghetti de la publicité télévisée de *Ginger et Fred* ainsi que dans les plats de *E la nave va*.

(236, 1, 543, 739)


543

La signification traditionnelle du festin s'inscrit dans le rituel de la célébration de la victoire :

"le festin triomphant est universel, il signifie le triomphe de la vie sur la mort. Sous cet aspect il est équivalent avec l'acte de donner naissance


730

(et de naître). Le corps triomphant reçoit en lui le monde vaincu et se renouvelle. Pour cela le festin - comme solennité de triomphe et comme renouvellement - remplit souvent dans la création populaire la fonction de plénitude. Sous cet rapport il est similaire à la noce (l'acte de procréation). Les deux épilogues se réunissent souvent sous l'image du "festin nuptial" qui clôt, souvent, les oeuvres populaires. Il est certain que le "festin", la "noce" et le "festin nuptial" ne mènent pas vers une fin abstraite et nue, mais vers une fin suivie toujours par un nouveau début".



590

Un élément caractéristique : dans la création populaire la mort n'apporte jamais la fin. Même si elle apparaît à la fin, elle est suivie par le festin (c'est à dire le festin funèbre, comme à la fin de l'Iliade) ; le festin représente la véritable fin, aspect lié de l'ambivalence de tous les images de la création populaire ; après la fin un nouveau début doit s'ensuivre, comme la mort doit apporter une nouvelle naissance.» (Bakhtine 1974:310)



169

Le festin n'est pas une image "domestique". Ce n'est pas une action fermée dans la cloison de la maison bourgeoise, mais, d'une manière symbolique, il s'agit d'un principe actif qui prend en charge l'humanité entière :



632

"Par contraste avec celles-ci, les images populair-festives du festin et de la beuverie n'ont rien en commun avec la vie routinière et le bien-être présent de l'individu. Ces images sont profondément actives et triomphantes, car elles couronnent le processus du travail et la lutte de l'homme social avec le monde. Elles sont généralement-populaires, car elles ont à la base l'abondance croissante, sans fin, du principe matériel. Eles sont universelles et se mélangent d'une façon organique avec les idées sur la vie, la mort, la régénération et renouvellement. Elles se mélangent d'une manière organique avec l'idée de la vérité libre et lucide, étranger aux peurs et, d'une façon implicite, elles se réunissent avec le discours sage. En fin de compte elles sont infusées par le temps gai, qui va vers un futur meilleur, changeant et renouvelant tout sur son passage" (Bakhtine 1974:331) (2)



329

On verra que l'image du festin manifeste chez Fellini cette perspective particulière. Autour de la table une foule égale en droits se rassemble. Le **festin** est une variante de la **place publique** qui réunit l'humanité dans une égalité matériel-corporelle ; c'est-à-dire il crée le cadre d'existence pour une famille sans fin où coexistent la vieillesse et la jeunesse, les pôles des générations. Ici les différences entre les strates sociales s'estompent. Le rassemblement autour du repas annule les rapports conventionnels entre les gens pour y introduire une distance plus intime et l'atmosphère de la famille. Les scènes de famille ont lieu dans le cadre convivial de la table : *Roma, Amarcord*. Ainsi tous les autres banquets seront perçus selon ces cas typiques. La fin *d'Amarcord* a lieu dans le décor de kermesse organisée pour la noce et le départ de Gradisca. L'humanité se réunit ainsi pour célébrer un rapport familial.

(590, 169, 632, 329)



1031



1032



1430

On remarque la position similaire de la **noce-festin-voyage** *d'Amarcord* et de la **mort-festin-voyage** de *Satyricon* dans l'économie du discours. Les deux moments sont sanctionnés par un schéma identique qui amalgame l'acte de l'union de la noce, le départ pour un autre espace et les indices de la mort. On retrouve le même schéma actualisé par la fin de *Casanova* qui réunit l'union du protagoniste avec la femme, son rapprochement et sa contamination par les attributs de l'automate funèbre (la rigidité de la statue) et sa mort (disparition de la "lumière" des yeux). Le modèle commun appartient au discours carnavalesque qui équivaut les actions de noce ou de mort sous le signe d'un **passage**. Les cérémoniaux constituent les formes institutionnelle à l'aide desquels la société gère dans le Carnaval les moments transitoires, le devenir humain.

Si on situe le /festin/ dans le domaine du mouvement social on retrouve une double action. Le banquet réunit les membres de la collectivité donné, mais pour indiquer ou mieux réparer le trouble issu d'une séparation : séparation d'un état ancien, comme dans la noce ou la mort de l'individu. La présence de la collectivité permet de réaliser le passage vers un état futur inconnu et perçu comme dangereux, une absence, et ainsi de rétablir l'équilibre. La métaphore du **voyage** (de la route sur terre : *Amarcord* ou sur mer : *Satyricon*) instancie l'absence situé dans l'inconnu de l'avenir. Les deux épisodes traduisent l'ambivalence du /festin/ qui est une figure qui réunit la synthèse et la scission. Située dans le domaine de l'artefact artistique cette ambivalence est cartographié sur la tension issue de l'acte de réunir (par exemple, propriété du récit selon Ricoeur, 1983) et le clivage entre le signe et le référent, ce qui insinue la possibilité de la dislocation en fragments [(3)] .

Le festin, structure de sens située entre les couples : la noce-l'enterrement ; la naissance-la mort ; la synthèse-la dissociation et l'unité-le fragmentaire, peut servir de scénario narratif. Ce scénario sera amplifié aux dimensions du film entier dans *E la nave va* - film du voyage-funerailles. Ailleurs il sanctionne la séquence finale du film : *La dolce vita* (la rencontre et la séparation de Marcelo et Paola), *Roma* (La gigantesque "Festa de noantri" prépare le départ des motocyclistes à travers les monuments de la ville - surtout le statuaire), *Les Clowns* (retrouvailles de clowns et leur disparition qui à lieu après les funérailles joyeuses du clown défunt)


745


45

255


649

ou les départs de *La Cité des femmes* ou de *Ginger et Fred*.

(745, 45, 255, 649)

festin et mort

Au **festin** irrompt non seulement le discours sur l'amour et sur le temps mais aussi celui qui vise (comme acte magique) la rencontre avec les défunts. Parfois dans les fêtes il y a des médiums qui écoutent les voix des défunts : *Casanova, E la nave va, La dolce vita, Juliette des esprits* et *Ginger et Fred*. Le festin nous révèle une autre porte d'accès vers l'espace infernal.

En analysant "la relation particulière du festin avec la mort et l'enfer" Bakhtine constate que :

> "parmi d'autres significations le terme "mourir" signifiait aussi "être avalé", "être mangé". Chez Rabelais l'image de l'enfer est liée d'une manière inséparable à l'image de la bouffe et de la beuverie. Mais l'enfer a chez [Rabelais] aussi la signification du bas corporel topographique"(Bakhtine 1974:330).

L'image du festin est un autre aspect clé du discours carnavalesque, situé à l'interférence de plusieurs systèmes descriptifs. Par traductions successives entre ces systèmes, la signification devient circulaire sauf changement de niveau ou d'emphase (la saillance particulière qui est attribué à chaque système). On peut, par exemple, accentuer l'association du **festin** avec la **mort**. [4]

Le festin apparaît dans *Satyricon* où, au final du film, le poète Eumolpio (le professeur de rhétorique) laisse ses biens fictifs, par testament, à ceux qui mangeront son cadavre. La séquence finale du film représente le festin des restes de sa dépouille. **Le festin antropophage** (mi-sérieux - mi-farce) coïncide en premier lieu avec le retour d'Encolpio et le nouveau départ des jeunes gens sur la mer et ensuite avec le l'apparition des images peintes de l'histoire représentée par le film jusqu'alors sur les stèles funéraires. Le festin se consomme comme ouverture du /voyage/ et de la /représentation/.

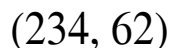
L'image du festin introduit dans cette séquence

un régime symbolique de lecture. Le festin du cadavre est une action intermédiaire dans le scénario "la mort doit mener vers une nouvelle naissance" et réalise le pont intermédiaire entre la mort et la renaissance . Il s'agit d'un rapport orientée vers le destin de l'*opus* d'art. Par conséquent le voyage d'Encolpio sur mer équivaut à une naissance symbolique. Ce n'est pas la clôture de la mort qui va indiquer la fin du film, mais l'image ambivalente des pierres "tombales". Celles-ci, situées à l'intersection de plusieurs systèmes descriptifs, sont des pierres tombales, des images de l'histoire racontée, citations d'une histoire perdue et images qui font référence au film lui-même.

Le festin est l'affirmation de la vie corporelle :

> "le rire, la bouffe et la boisson vainquent la mort. Ce motif nous rappelle à nouveau le motif de la Matrone vertueuse d'Ephèse" (Bakhtine 1974:328).

La **licence** et la liberté qui accompagnent le festin, le jeu, la danse et les excès alimentaires sont des éléments qui forment chez Bakhtine un ensemble cohérent, une image archétype ("général-populaire", "universelle") qui s'inscrit dans le scénario : "vie, mort, régénération et renouvellement" (v. à ce sujet aussi Baroja, 1979:119, le triomphe, la mort et l'enterrement de la Sardine). Le festin est associé au scénario de la **farce** (la farce des Saturnales comme dans le festin de Trimalchio dans le *Satyricon* de Petrone (69.) où on apporte au maître de la maison des faux mets parmi lesquels une oie entourée de volaille et de poissons. Fellini reprend dans son *Satyricon* le motif et il remplace l'oie par une truie géante (Baroja 1979:334). L'enterrement du clown se transforme dans un joyeux festin qui célèbre la naissance du pantin de Carnaval (*Les Clowns*).


(234, 62)


233


62

festin et parole

Le festin n'est pas seulement un motif ambivalent qui associe l'engloutissement (la mort) avec la nouvelle création, dans un mouvement d'écoulement graduel, mais aussi le

> "cadre essentiel où on profère les paroles sages, les discours, la gaie vérité. Entre la parole et le festin il y des rapports anciens. Elles apparaissent dans la forme la plus limpide et claire dans le symposion antique, mais aussi le réalisme grotesque du Moyen Age a connu (...) la parole du festin" (Bakhtine 1974:310-11).

Les festins de *La dolce vita* sont autant d'occasions pour des dialogues enflammés, des polémiques ardues autour des sujets comme l'art et le rôle de l'artiste. Le festin est l'endroit préférentiel pour l'agonie de la parole sur l'art. L'équipe de tournage de *Les Clowns* se querelle sur le sujet de l'auteur du costume du clown. On parle de l'art de l'écrivain à la fête nocturne de *8 1/2*. L'italien doit faire face au bruyant écrivain américain dans *La dolce vita, Roma et Ginger et Fred*. Dans *Casanova*, face au spectacle d'opéra, les spectateurs sont divisés en deux champs opposés : la rhétorique flamboyante du libertin français et la rigueur caricaturale du moralisme prude espagnol.

Dans la *Coena Cypriani* le festin joue le rôle d'un "élibérateur de la parole des menottes de la piété et de la peur de Dieu. Dans le jeu et la fête toute manifestation devient possible" (Bakhtine 1974:316). Fellini associe au /festin/ les licences érotiques : *Casanova*, *Satyricon* et *La dolce vita*, ou la noce : *Amarcord*, *La dolce vita*.

Le festin est l'endroit de manifestation de l'ouverture utopique du discours carnavalesque ("En fin de compte elles sont infusées par le temps joyeux qui coule vers un avenir meilleur, changeant et renouvelant tout sur son passage", Bakhtine 1974:331). Dans le cadre du festin la parole a une position spéciale. Elle occupe un place privilégiée en tant qu'élément projectif :

> "On doit noter un autre élément important : la liaison du discours énoncé à table avec l'avenir et le couple louange-blâme. Cet motif vit encore aujourd'hui dans les toasts et les discours des banquets. On peut dire que, au festin, la parole appartient au temps lui-même, qui tue et donne naissance dans le cadre d'une même action ; ce qui fait que cette parole est ambivalente et ambiguë (...) l'éloge garde son ambivalence et inclut le blâme (...) la vieillesse et la jeunesse, la beauté et la laideur, la mort et la naissance se confondent dans une seule image avec deux faces» (Bakhtine 1974:313)

La parole conviviale subit une violence. Elle est morcelée, avalée, mise à mort dans l'anéantissement de sa différence systémique pour qu'elle soit plongée dans l'état primordial, chaotique du banquet et de la fête. Elle peut ainsi retrouver une nouvelle naissance. Le festin est perceptible ainsi comme une autre métaphore du processus de la création et de la transformation, image de la gestation de la parole, le spectacle du langage en pleine métamorphose.

Une séquence de *Roma* nous montre un banquet pantagruélique. En pleine rue, au bord des rails du tramway le jeune protagoniste découvre les voisins de la maison Paletta rassemblés à table. Il est remarquable la présence du principe du potlach - défini comme "étalage symbolique de la richesse offerte aux autres" (Drogeanu 1985). Ce principe met en valeur le "rôle fondamental de la constitution par le gaspillage, statué et pratiqué par les mentalités et les sociétés participatives" ("construction à travers le gaspillage" et "accumulation par destruction") (Drogeanu 1985:223) [(5)]. Le festin populaire de *Roma* est un déferlement hyper trophié de la richesse culinaire et de l'excès des aliments qui regorge une foule qui ne mange pas, mais avale, parle et vit la bouche pleine. L'image de la foule qui s'agglutine autour de la table - selon le cérémonial de la hiérarchie des positions sociales - réapparaît dans *Satyricon, Casanova* ou E la nave va. dans *Satyricon* La foule des gens humbles, isolée dans une enceinte située à l'écart par rapport à la table des aristocrates, mange sans répit. Des temps en temps elle acquiesce les propos de Trimalchio ou, comme dans *Casanova*, s'amuse au dépens du protagoniste.

Espace agonique, le /festin/ peut être aussi le lieu de **mise en opposition entre les couches sociales**. Il s'agit moins une réitération de la structure en paliers du monde humain, que d'un conflit familial qui a lieu entre les classes sociales. La différence sociale qui sépare les bourgeois et les jeunes est marquée à la fête de *Roma*. Cet écart est présent entre les pauvres et les riches dans *Satyricon*, entre les réfugiés serbes et les artistes-aristocrates de *E la nave va* ou entre les maîtres et les domestiques dans *Casanova*.

festin et excès sexuel

Un autre aspect du /festin/ est le mélange entre l'excès culinaire et sexuel (Fabre parle de l'association typique qui a lieu entre la farce sexuelle, le combat des sexes, le triomphe des femmes et le repas commun 1992:48-9 : le jour de la babo en Grèce, Thrace et Macédoine). Une femme explique au jeune protagoniste de *Roma* les vertus aphrodisiaques des escargots et un jeune homme fait une farce obscène à sa maîtresse. On invite Sylvia, dés son arrivée à Rome, à l'aéroport, de goûter une nourriture à vertus aphrodisiaques. L'image de la débauche est le motif prédominant de la kermesse de *Satyricon* et de la fête romaine de *Casanova* - où il sera triomphant dans une bruyante joute érotique. On retrouve le motif sous la forme de l'instrumentiste qui essaie de faire l'amour avec une femme sous le piano tandis qu'il avale son sandwich *(L'Epreuve d'orchestre)*. On peut parler de l'association grotesque qui se montre entre la nourriture et le sexe dans *Ginger et Fred* "l'excès et le télescopage grossier, brutal, de l'éros avec la gastronomie" (Collet 1990:198). L'histoire du film commence et finit dans la gare de Rome où se trouve, accroché en dessus la foule des passagers, un pied de porc géant. (Image qu'on retrouve, dans un scène de procession carnavalesque, dans *La strada*). L'image de

la boulimie est reprise dans une séquence où Amelia regarde à la télévision un concours de spaghetti. Dans les studios de la télévision, plus tard dans le film, on découvre la scène ou un personnage épisodique montre à un témoin de passage comment il faut mordre le dos d'une femme. Il s'agit d'une image type qui reprend le geste érotique et culinaire de *Casanova*.

(812, 813, 820)



820

Le bas corporel, matériel-corporel, et le désir sans limites, indécent, qui, jouant la perversité, trouve son lieu de manifestation préférentiel dans l'enceinte de l'église sont le sujet du tête à tête de *Casanova* avec une amie. La débauche et le travesti se rencontrent dans la fête finale de *La dolce vita* et la maîtresse de Cazzone de *La Cité des femmes* réalise devant les invités du maître de la maison un grotesque tour d'acrobatie sexuelle. On retrouve le cocktail aphrodisiaque dans Juliette des esprits et dans *l'Interview* on retrouve l'image de la femme fatale qui avale avec un mouvement provocateur un oeuf tandis que deux vieillards sont immergés dans un allègre convivium au sujet du *lingam*.

(499)



499

le festin et le spectacle

Manger, boire et se réunir autour de la table désignent une forme de vie particulière où germe l'expression artistique. Ce spectacle, prothétique, est sublime ou grotesque. Les deux pôles se rencontrent au banquet. Le spectacle sublime de la tragédie grecque a lieu au milieu du banquet de Trimalchio ainsi que la danse lubrique de sa maîtresse. Le festin devient spectacle d'opéra : *Casanova* ou *La Cité des femmes*. Le restaurant, le café ou le bar sont des prolongations indissociables de l'espace de la scène théâtrale. Dans *L'Epreuve d'orchestre*, *Ginger et Fred* et *L'Interview* le festin parraine le spectacle. Le festin est une des matrices du spectaculaire et de la représentation. Dans la séquence de la kermesse de *Roma* le spectaculaire fait irruption sous les traits des musiciens ambulants ou est représenté comme les vers chantés des enfants et des hommes. Au deuxième plan de l'image on voit la vitre d'un magasin entourée par une chaîne d'ampoules qui ressemblent à celles qui sont accrochés à l'entrée du cirque de *Les Clowns*. Métaphore visuelle, elle transpose le festin de la rue dans un jeu de cirque et le spectaculaire dans un décor de festin (*8 1/2*, *La Cité des femmes*). La différence qui oppose le théâtre Barafonda du festin qui a lieu devant la maison Paletta s'estompe. Les deux formes de vie acquièrent des frontières communes comme dans *Casanova* où, sous la pression du modèle de *Satyricon*, le banquet est associé à deux genres de spectacles : celui trivial-érotique issu de l'esthétique baroque et celui stylisé-érotique du concert de violoncelle d'Henriette. Selon la figure du contraste **le sublime et le trivial partagent** le **même espace** ; le bas corporel et ses attributs sont amalgamés avec la dimension idéale de l'art. Par ailleurs un personnage de Casanova décrit la joute érotique du protagoniste sous ces termes. Le festin est une figure du spectaculaire bi-frons. Mais, comme on l'a déjà vu, même la figure idéalisée de **la femme qui joue le violoncelle** n'est pas exempte de la touche du grotesque. La même figure se répète indéfiniment à différents étages. Henriette confesse à l'audience que, au couvent, on n'autorisait pas les filles à jouer de l'instrument à cause de la position indécente des pieds au moment de la prise de l'instrument musical. Ainsi, dans cet épisode l'indécence et le grotesque de l'image de la femme qui "chevauche" le violoncelle sont perçus à travers le filtre du sublime et, d'une façon corrélative, le sublime de la composition de l'image et de la musique est perçu à

travers la perspective de la corporalité grotesque - qui ressemble à la diabolique intervention des six doigts du saint de Boticelli ou à la danse de la reine pédauque.

La séquence d'orgie de l'hôtel Mosen-Tristen de *Casanova*, par une coupure de montage, se transforme en spectacle d'opéra afin de souligner la similarité et le lien de parenté qui a lieu entre les deux actes. Le cabaret est dans *La dolce vita* l'espace de la mimodrame orientale et du spectacle de music-hall. On retrouve même dans *La dolce vita* la figure de la coexistence grotesque des genres. Le spectacle du dressage des femmes-tigres suit en mélodrame l'épisode du clown charmeur des ballons et de la statue. Le garden-party de la maison d'Anita Eckberg dans *L'Interview* se prolonge dans un spectacle de film. Le festin se transforme en nostalgie, forme de récupération du couple idéal, gestation du discours sur l'amour, imaginaire du couple originaire et de l'immortalité de l'artéfact.

(24)



24a



24b

Dans *E la nave va* les aristocrates descendent sur le pont inférieur afin de se joindre à la fête champêtre des réfugiés serbes. Dans *L'Interview* le tramway s'arrête devant une autre fête champêtre, un fête de mai. Le geste est significatif dans l'ordre des **mélanges des genres**. L'art haut et l'art populaire se rejoignent sous la forme de la fête et de la joie. L'art est, en fin de compte, tout comme le festin, une forme sublimée, une festivité et une manière de vivre l'écoulement du temps. L'art prend la forme particulière du festin libre et offert avec générosité à l'autre. L'art devient ainsi le lien communautaire par excellence [6].

L'art n'admet pas que les louanges autour de la table, mais il provoque aussi les blâmes. Les acteurs du festin et de l'artefact artistique reprennent les attitudes intersubjectives du Carnaval : **le couple louange - blâme**. Dans *Satyricon* comme dans E la nave va ou *La dolce vita*, le drame théâtral qui s'insère au milieu du festin apparaît comme un langage perdu et obscur. Seul le poète, Eumolpio, réagira au langage oublié de la tragédie antique et va réciter le vers devant les hôtes qui s'amusent au compte de son excentricité. Ainsi l'art est non seulement co-générique au festin, mais également il représente une divergence ; il est consubstantiel au festin, mais il indique pour autant une trahison [7]; il est l'expression de la confirmation communautaire, mais également il force la création du langage non-conventionnel et, par la suite, il sera perçu comme un geste de défi oraculaire, obscur et paradoxal.

Le festin de *Roma* représente le riche amalgame du **polymorphisme humain**. Il associe les jeux et les facéties des enfants, les vieillards, les femmes et les hommes bruyants, le prêtre, mais aussi les cris dans la place publique : des cris, des chansons, des injures, des éclats de rire, des blagues et des licences de langage. D'une manière grotesque le festin de *Roma* reprend un topos caractéristique de la vision carnavalesque du monde : l'association des **valeurs de la vie** dans un moment de climax avec les excréments, la **gaie matière**. Un des personnages se penche vers le jeune pour lui dire, la bouche pleine, que les “romains ont une parole : tant que tu bouffes, autant tu élimines ...” . Cette association, typiquement rabelaisienne, revient dans le geste de Cazzone qui éteint les bougies de sa torte d'anniversaire avec un jet d'urine.

(356, 357)



356



1431



357



424

L'abondance culinaire de Rome est soulignée par la présence dans le deuxième plan des images de la boucherie, du camion du bûcher et des corps écorchés de boeuf, la viande en excès. La même image (de fragments d'une fête de la **viande**) reviennent dans la séquence de l'autoroute de *Roma* ou dans *Ginger et Fred*. Ils représentent les indices d'une période festive, la période de Carnaval. Période d'intervalle de fête, le /festin/ est le système descriptif de l'oeuvre d'art, du processus en pleine gestion qui "avale" sans cesse d'autres discours, voix, images ou genres. Le festin, tout comme le film, selon Fellini, est un processus, jamais un artefact achevé. Tout comme le «grand manger» le festin et le film avalent goulûment, sous l'emprise dune boulimie qui n'impose aucune restriction, aucun tabou ou aucune discrimination, tout ce qui est à sa portée afin de concevoir une entité nouvelle. Conçus comme des destructions créatrices, le festin et le faire d'un film deviennent des hyperboliques modes de vie.

(424, 542)

542



1168

Une image grotesque, synthétique pour la compréhension de la relation entre l'art et le festin telle

qu'elle est conçue selon Fellini, nous est configurée d'une manière fulgurante dans *L'Interview*. La caméra fait un panoramique sur le décor des studios de Cinecitta en plein tournage - on voit le décor du monde asiatique, l'eau et le feu, les éléphants du tournage, les caméras, les charpentes de théâtre, les machinistes, les figurants. D'une manière négligente le cadre passe sur un détail : à l'intérieur du ventre d'un éléphant en carton des machinistes et des **ouvriers** prennent, pendant une pause, leur repas et saluent Fellini. Fellini est derrière la caméra et ceux-ci s'adressent par conséquent vers le spectateur, mais sous la caution de la convention diégétique. Le monde diégétique nous concerne, même si cela se fait d'une manière oblique, non par l'intermédiaire d'une adresse directe. Derrière ce qui nous apparaît être l'artéfact artistique le regard de Fellini découvre ce qui fonde l'art et le simulacre cinématographique (ou le monde du studio) : la masse du **peuple anonyme et joyeux** surpris pendant le cérémonial quotidien du corps). Il s'agit de l'image du véritable démiurge du théâtrum mundi, un démiurge qui festoie pendant la pause entre deux reprises de tournage.

(730, 710)



1432



710



44

Chapitre 16

LA LUMIERE

"L'immense éclat du soleil d'été et d'hiver qui faisait que tout disparaissait. Le brouillard est une expérience existentielle particulière pour moi" (37)

Sous chapitres

---

le ciel, le soleil et la lune / simulacres solaires : le brasier / le set / le spot circulaire / le réflecteur / le brouillard, l'image brouillée /

---

le ciel, le soleil et la lune

L'ambivalence définitoire pour le discours carnavalesque se manifeste également dans le domaine de la lumière sous la forme de **l'alternance de la nuit et du jour** [(1)]. La succession jour-nuit est en interférence avec deux systèmes descriptifs : **soleil et lumière de théâtre** - /naturel solaire/ et /artificiel spectaculaire/. Pour la plupart des cas, la lumière des films de Fellini est diurne, d'une clarté éclatante. L'obscurité de scènes qui ont lieu en décor de nuit est sillonnée par la lumière artificielle - marquée en tant que telle. Dans l'obscurité de la nuit s'insinue, en quelque sorte, la lumière simulacre de l'astre diurne. Selon la logique d'un renversement carnavalesque un "faux" jour éclate au milieu de la nuit.[(2)]

(100, 206, 205)



100



205



206

L'alternance jour - nuit est un motif qui appartient à la mentalité populaire. Celle-ci opère ses discriminations temporelles à l'aide du concept de temps cyclique. La destinée humaine est située, par conséquent, dans l'alternance des années, des saisons, des époques et des jours. Mais l'ambivalence s'insère également dans cette relation d'alternance. Les aspects diurne et nocturne du cycle journalier se confondent sous les auspices de l'instant de **passage**, signe du devenir, du passage en tant que tel : l'aube ou le crépuscule. Bakhtine note la prédilection du grotesque populaire pour "le moment proprement dit du passage de l'obscurité vers la lumière, de la nuit au jour, de l'hiver vers l'été" (Bakhtine 1974: 50). Plusieurs scènes se situent sous le signe de la **conjonction du soleil et de la lune** (*Conjunctio solis et lunae*,

Jung :111) qui est aussi un symbole de l'éternité (Céard & Margolin 1986:66/fig41). Dans *Amarcord* les habitants de la ville se trouvent un instant en pleine mer entre le soleil et la lune. Le début du voyage de *E la nave* va est marque de même par la coïncidence de deux astres. La coiffe de Vénus de Casanova porte les emblèmes des deux astres. La nuit même devient le moment de transition, c'est l'espace qui ressemble les contraires : **le soleil et la lune** (3).



1033

On peut, à l'aide de l'interprétation du symbolisme de la Flûte enchantée de Mozart faite par Chailley, situer le **conflit des sexes** sous les signes astraux dans *La Strada*. Chailley superpose le couple **soleil - lune** sur les éléments (feu - eau - air - terre) et met le résultat en correspondance avec les personnages du livret de la Flûte : Tamino, Pamina, Papageno et Monostatos (Chailley 1991:105-9 ; v. aussi Baltrusaitis, 1985:40-50). On remarque que, dans *La strada*, l'élément associé à Zampano est la **terre** (Bondanella 1992:106) tandis que celui du Fou est **l'air**. Gelsomina est associée à **l'eau** (la mer). On pourrait également situer les personnages du film en fonction du couple **soleil** (le Fou) - la **Lune** (Gelsomina) (4). Par opposition avec le scénario mozartien l'histoire n'aboutit pas à une célébration du couple, mais à la tragédie de la séparation et de l'acte manqué (5).

L'alternance soleil - lune représente une tradition payenne qui situe le destin humain entre le conflit des deux astres. Le **soleil** - masculin - est en perpétuel combat, à condition qu'il ne subit pas le scénario de la farce et qu'il représente la victime sacrificielle de la **lune** - féminine

simulacres solaires : le brasier

La lumière de nuit est, dans le cas typique, produite par le **brasier de la fête** (*Amarcord*). Celui ci polarise tout autour la foule. Celle-ci forme une muraille de formes humaines, un théâtre naturel d'ombres. La caméra met en profil, au premier plan, les **ombres des hommes et des femmes réunis autour du feu** dont l'image forme une masse indistincte. Au second plan se trouvent les flammes du feu et leur lumière frontale. A partir de cette composition prototype Fellini élabore des variantes plus ou moins éloignées. On retrouve cette composition, par exemple, dans le début *d'Amarcord*, à la fête de la *fogazzava*.



1194



1195

Le **monde nocturne** est conquis de toutes directions par les **lumières du spectacle**. De nuit la ville est envahie par les lumières des vitrines, celles du théâtre (*Roma*), de la télévision (*Ginger et Fred*), de la fête et du festin (*E la nave va*, *La dolce vita*), du studio et des grues portantes de lumières (*L'interview*), des voitures et des motocyclettes (*Roma*, *La dolce vita*) ou du spectacle de Carnaval : les feux d'artifice, les pétarades, les explosions et les cierges allumés à l'occasion

(*Casanova*).

La **lumière du spectacle** se trouve sous le signe du désir, comme si désir et artifice théâtral ne feraient qu'une seule unité. On trouve dans *La Cité des femmes* une séquence illustrative à cet égard. La séquence est repartie en deux épisodes. De jour, Snaporaz, perdu en pleine nature sur le trajet qui mène à la gare, est pris en voiture par un groupe de jeunes femmes. Le tournage a lieu ici en décor naturel. Brusquement, sans passage cinématographique clairement indiqué, l'image reprend l'action de nuit. De nuit, le décor devient artificiel et le spectateur est censé maintenant de percevoir que l'action est tourné en studio. En même temps le comportement des jeunes femmes change. Un spectacle orgiastique s'instaure et les **phares des voitures** qui, menaçantes, effrayent le protagoniste, la lanterne d'une jeune femme, les ampoules d'une piste d'atterrissage, les lumières de position d'un avion sont associés à une masturbation collective féminine. La séquence reprend l'épisode de la masturbation collective des jeunes écoliers dans une voiture, les phares allumés, dans *Amarcord*. Ceci renvoie aux phares des voitures du rallye dont les jeunes sont témoins dans le même film. Le même désir effréné anime les lumières de **phares des motocyclettes** dans *Amarcord*, *Roma*, *Ginger et Fred* et dans *La voce della luna*. Le désir est le moteur qui anime le spectacle - mécanique - des lumières des dispositifs mécaniques : **motocyclette**, **automobile**, **avion** ou **navire**. Le navire, les motocyclettes et les voitures sont construits sur le même modèle d'une ronde de lumières amalgamé avec la suggestion de l'artifice (de l'automate qui bouge). Un circuit métonymique est installé et lie dans le cadre d'un système descriptif unique le désir humain et la vie interne des objets apparemment inanimés.

Le même désir devient le navire, le Rex, qui se dirige vers l'Amérique dans *Amarcord*. La séquence est également repartie en deux épisodes : de jour sur une mer en décor naturel et de nuit en décor /studio/ sur une mer en plastique.

La suggestion d'un **monde infernal** apparaît avec prégnance dans *Roma*, dans la séquence du trajet de l'équipe de tournage sur l'anneau de Saturne, le boulevard périphérique de Rome. Elle sera également présente dans la construction de l'épisode des enfants qui ont vu l'apparition de la Vierge dans *La dolce vita*.

Le **désir et la querelle** entre le protagoniste et sa maîtresse dans *La dolce vita* à lieu toujours dans une séquence scindé en deux épisodes. Le décor, de **nuit** est une **tour de lumières**, qui fait face au spectateur. De **jour** elle est une **charpente** qui se profile sur le ciel. Il s'agit de la charpente de l'ouvrier démiurge, l'ouvrier bâtisseur - opus architectural en plein travail (v. le chapitre sur l'artifice). De nuit la charpente devient décor de théâtre, théâtre de son et lumière. Parfois, comme dans *L'Interview*, cette construction s'amalgame avec les propriétés de l'automate (mu par un désir intérieur) et devient la **grue de lumière mobile**.



1434



1435

le set

Une image variante, qui est issue, par extension, de l'image protype du brasier, est celle du **set** : le spot de lumière à l'intérieur du studio produit par la rayon d'un réflecteur. Une double dépendance métaphorique est ainsi introduite. Le

brasier “naturel” du système descriptif /fête/ est une sorte de set de production cinématographique à l’état naturel. La fête du peuple anonyme acquiert les attributs du simulacre spectaculaire, de l’endroit de gestation artistique. La place publique est, pour ainsi dire, l’endroit de la gestation de l’oeuvre. Les humains sont comme un théâtre d’ombres ; ils sont déjà spectacle et ombres infernales

D’autre part le **set** est une prolongation de la fête populaire. La production du film en espace studio à les traits de la fête naturelle. La production est une fête et non pas un acte de travail pénible. Le set reste sous la sanction du système descriptif de l’/enfer/. Si l’image de l’homme se profile comme **ombre** dans le studio (et sur la place publique) elle devient, toujours par extension, dans la fin de *Les Clowns* une évanescence, un fantôme ou un pur esprit. Le set est équivalent à une matrice de l’artifice et à l’espace de l’épiphanie des âmes.



1433

le spot circulaire

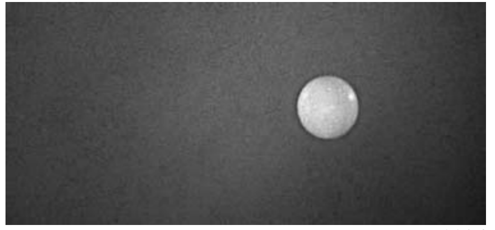
Une autre extension du set est le spot de lumière aveuglante qui transforme le contexte diégétique du protagoniste en espace spectaculaire. Il “explose” sur le visage de Sanporaz à son entrée dans l’arène du cirque de femmes dans *La Cité des femmes* et il suit Amélia dans *Ginger et Fred*.

le réflecteur

Toujours dans la prolongation du set on trouve l’image du **réflecteur** (*La dolce vita* ; *L’Interview*)



1237



1194

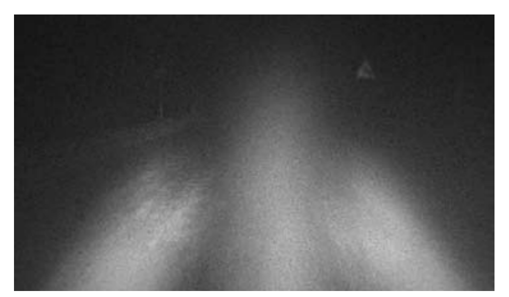
Il faut remarquer que le **brasier** et la **lune** peuvent se substituer [6]. Les deux figures instancient, dans deux systèmes descriptifs différents, la figure de la **sphère blanche** alchimique. Ainsi les figures du set, du **spot de lumière** circulaire et le **réflecteur** sont issues ou, autrement parlant, sont les épiphanies d’une éntité conceptuelle ayant deux prototypes : le brasier et la lune. Le contexte diagnostic où la similarité devient frappante est l’image de la lune captive dans *La voce della luna*. Toutes ces figures dérivées sont l’équivalent de la figure de l’artifice mainte fois exemplifié : la métamorphose de l’humain en l’artifice, du décor naturel en studio et la plastification de la mer.



1425

le brouillard et l'image brouillée

Les films de Fellini décrivent le pénible **trajet du protagoniste de l'obscurité vers la lumière**. L'obscurité est marquée au début de *l'Interview* ou se trouve dans le tunnel à travers lequel passe le train à la fin de *La Cité des femmes*. La fonction de l'obscurité est récupérée dans d'autres films par le brouillard (*La voce della luna*). Collet identifie le bruit, la noise avec "l'agitation qui précède tout choix, toute organisation, toute culture" (Collet 1990:136).



1243



1426

Le **brouillard** est l'extension de l'unité symbolique de la mer dans le domaine du visuel. Cette unité symbolique conserve le symbolisme du réceptacle des virtualités futures. Inscrit dans un scénario narratif le brouillard désigne le passage par un état confus. Il s'agit d'une *masa confusa* (une *materia prima*) qui peut être tour à tour le chaos infernal des différents excès de Carnaval (sexuel, comportemental, culinaire, de parure), l'obscurité, s'il est inscrit dans la polarité lumière /vs/ obscurité, la confusion dans l'ordre de l'accessibilité permise au regard et, dans le domaine sonore, la cacophonie.

(819)



819

Le scénario du **passage** de l'obscurité vers la lumière est doublé par ce qu'on pourrait appeler l'emboîtement des astres dans un des pôles de l'alternance soleil /vs/ lune : **la lune** (7).



1305



1274



Introduction

Notes

Première partie

1 Afin de rendre plus claire la lecture du chapitre introductif on utilise la notation suivante :

Les mots entre guillemets doubles désignent soit des citations soit des mots sous un usage métaphorique :

«carnaval»

Les mots entre guillemets simples désignent des termes techniques ou utilisés sous une acception technique :

'carnaval'

Les mots en gras sont des 'figures' :

carnaval

Les mots inscrits entre des barres sont des 'systèmes descriptifs' :

/carnaval/

2 La possibilité de suivre cette voie de recherche est a prendre en considération (v. la thèse de Degli-Esposti Christina, 1990, *The Alchemical Trend for Postmodernism : Italo Calvino, Umberto Eco, Federico Fellini*, sous la direction de Peter Bondanella, Indiana University).

On a utilisé pour notre recherche *Psychologie et alchimie* (1970) et *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin et la jeune fille divine* (1974).

3 Celle-ci est également la position qu'on y voit au travail dans l'oeuvre de Rabelais, c'est-à-dire, autrement dit, la présence d'un courant gnostique, hérétique, ésotérique et alchimique est indéniable dans l'oeuvre de Rabelais, mais il instancie la perspective carnavalesque du monde.

4 « L'alchimie mérite une mention spéciale. Importante parce qu'elle a conservé et transmis les doctrines hermétiques de l'antiquité tardive, elle l'est aussi pour le rôle qu'elle a joué dans l'histoire de la culture occidentale (...)Au cours de *l'opus alchimicum* on rencontre également d'autres motifs initiatiques : ainsi, par exemple, la phase appelée *nigredo* correspond à la mort des substances minérales, à leur *dissolutio* ou *putrefactio*, en somme à leur réduction à la *prima materia*. Dans certains textes des alchimistes occidentaux tardifs, la réduction des substances à la *materia prima* est homologuée à un *regressus ad uterum*. Toutes ces phases de *l'opus alchymicum* semblent indiquer non seulement les étapes d'un long processus de transmutation des substances minérales, mais aussi les expériences intimes de l'alchimiste » (Eliade 1959:261-2)

5 Turner soutient, dans le contexte de l'anthropologie : l'idée qu'»il n'y a pas une hiérarchie unique de classification que l'on puisse considérer comme s'étendant à tous les types **de situation**. Il y plutôt de différents niveaux de classification qui se recoupent et dont les paires binaires (ou les rubriques par triades) constitutives ne sont que temporairement en relation (par exemple, dans une situation, la distinction rouge / blanc peut être homologue de la distinction mâle / femelle, dans une autre encore de viande / farine sans aucune connotation sexuelle» ; «des symboles uniques peuvent représenter le point d'interconnexion entre des niveaux séparés de classification» («caractère multivoque» des symboles, «fonction nodale par rapport à des séries interséquentes de classifications», «chacun de leur sens apparaît comme l'exemplification d'un principe unique. Dans une opposition binaire, à chaque niveau chaque symbole devient unique» (Turner 1990:46-7).

6 Voir la note 1 du Chapitre 16 sur l'acception restreinte et élargie du Carnaval.

7 Les images ont été tirées selon un format unique à partir de la bande image telle qu'elle est perçue en séance de projection. Le souci a été de garder le paramètre de perception et de lecture constant. On a essayé d'éviter les photos de tournage qui portent les marques d'une 'énonciation' étrangère.

8 D'ailleurs même dans la succession des commentaires et des exemples dans le commentaire verbal il n'y pas de critère temporel. On n'a pas tenu compte de l'année de fabrication de chaque film. Pour la présente recherche il a été

jugé irrelevant l'ordre d'apparition des films. Il est mentionne juste dans quelques cas juste à titre anecdotique, comme un fait frappant.

9 Cette quête est apparentée au mouvement médiéval des *Fedeli d'amore*, attestés au XII-ème siècle en Provence, en Italie ainsi qu'en France et Belgique. Ce mouvement défendait le culte de la « Femme unique » et l'initiation dans le mystère de l'« amour ». L'Initiation par l'Amour était d'ordre spirituel et se transmettait par un « langage caché » (*parlar cruz*). La Femme symbolisait l'intellect transcendant, la Sagesse : la « veuve qui n'est pas veuve » (« c'est la *Madonna Intelligenza*, qui est restée « veuve » parce que son époux, le Pape, mourut à la vie spirituelle en se dédiant exclusivement aux affaires temporelles »). L'importance de ce mouvement initiatique est, pour Eliade, important car ils illustrent « un phénomène qui se précisera par la suite : la communication d'un message spirituel secret par la « littérature » où Dante est l'exemple le plus célèbre de cette tendance (voir Eliade 1959:267-9).

10 Eliade mentionne la présence des motifs initiatiques dans la « littérature élaborée, à partir du XII-è siècle, autour, de la *Matière de Bretagne*, courut dans les romans mettant en vedette Arthur, le Roi-Pêcheur, Perceval et d'autres héros engagés dans la Quête du Graal (...) Or, la plupart de ces scénarios sont initiatiques : il est toujours question d'une « Quête » longue et mouvementée d'objets merveilleux qui implique, entre autres, la pénétration du héros dans l'autre monde » (1959:264)

11 Sur les images qui représentent une succession voir Goodman (1981) et (Céard & Margolin, 1986:71) : ''comme ces tableaux médiévaux qui rassemblent dans le même espace iconique plusieurs moments du temps et plusieurs lieux de l'espace».

12 Dans Ceard & Margolin (1986:462) : «il appartient à la rhétorique et à la poétique des rébus de multiplier ces écarts, ou ces inversions proprement dites : à dessin anodin, sens dru et gras ; à scène grossière (et souvent inhabituelle, ce qui accentue la provocation ou prolonge le rire), propos édifiant, comme dans le rébus -LII» / un découpage scandaleux des mots («un langage d'où suintent des réalités purement matérielles, charnelles, érotico-pornographiques» (et Ceard & Margolin, 1986:468).

Deuxième partie

13 Sur l'approche 'sémio-pragmatique' de l'élaboration de la signification au cinéma voir les travaux de Odin (1989 et également : 1983a, 1983b, 1987, 1988). Pour une approche en termes d''actes de langage' voir le travail de Dayan (1986). Sur une définition du sens basée sur l'usage voir Langacker (1991:105).

14 Langacker parle du fait que «le sens est recherché, dans le domaine des opérations cognitives. Il ne réside pas dans la réalité objective» (Langacker 1990:2). Egalement «le sens d'expressions décrivant une situation objective peuvent même différer selon la manière dont la situation est CONCEPTUALISEE. C'est ainsi qu'un locuteur qui observe la distribution spatiale de certaines étoiles peut correctement y voir une constellation, un agglomérat d'étoiles, des taches de lumière dans le ciel, etc. De telles expressions sont sémantiquement distinctes ; elles reflètent des façons différentes de concevoir la scène, chacune étant compatible avec ses propriétés objectivement données. Je dirai qu'une expression impose une IMAGE particulière dans son domaine» (Langacker 1991:105).

Chaque langage est une façon de construire une situation de façons alternatives : impose différentes 'images' sur la scène conçue (idem. 1987:110).

L'espace sémantique est un «champ de potentiel conceptuel» (idem. 1987:76). Une structure sémantique est «une location et une configuration située dans l'espace sémantique» (idem. 1987:76).

Le son représente des routines perceptives et il est une «entité conceptuelle», donc il est une subrégion de l'espace sémantique (idem. 1987:79). On remarque que le visible est,

à son tour, une subrégion de l'espace sémantique. Cette observation a des conséquences théoriques importantes car elle permet de réunir les structures «formelles» du langage cinématographique avec les structures de «contenu». D'autre part elle permet d'analyser les cas des structures 'auto-symbolisantes', dont le 'carnavalesque de second degré' fait partie.

15 Cette conception appartient au cadre théorique soutenu par la Grammaire Cognitive, telle qu'elle est développée dans les travaux de Langacker (1985, 1987, 1988, 1990, 1991). Voir aussi, comme introduction, Kleiber (1990).

La grammaire contient les descriptions des structures linguistiques : «l'inventaire structuré de ses unités linguistiques conventionnelles» (Langacker 1987:57). La grammaire contient l' «imagerie conventionnelle» (idem. 1987:39) et elle est «non-constructive» (autrement dit, non-générative) (idem. 1987:73). La grammaire ou le lexicon sont un 'continu' d'éléments symboliques' (idem. 1990:12) ; «un inventaire d'unités linguistiques conventionnelles» (idem. 1990:15). A l'intérieur de la grammaire il y des relations :

(i) de symbolisation (de correspondance entre une structure sémantique et une structure phonologique ou visuelle, dans notre cas) ;
(ii) de catégorisation (basé sur une schématicité partielle ou totale) et
(iii) de réunion des unités (idem. 1987:75-6).

On retrouve chez Colin et chez Fontanille (1989) des applications de l'approche cognitive à l'analyse du film. Différents courants des sciences cognitives nourrissent toutefois chaque travail. L'étude de Fontanille s'approche plus de la démarche de la Grammaire Cognitive.

Il faut voir que, même si une approche de la signification issue d'un usage, dans le cadre de la Grammaire Cognitive la «pression» de la convention (culturelle) garde une forte stabilité des structures sémantiques et que, d'autre part, il y une stabilité des conceptualisations due à la stabilité des processus cognitifs de bas niveau. Ces processus se confondent avec les processus perceptifs automatiques qui sont extrêmement stables, le fond procedural «profond» (les 'schémas' innées, les schémas inscrits dans le support biologique, donc dépendants de l'architecture et les limites biologiques, et les 'schémas' formés à très jeune âge, quasi nonmodifiables par la suite). On mentionne qu'il existe des processus qui sont, une fois appris à un moment, 'encapsulés' et ne peuvent plus être appris ou rééduqués. Ceci revient à dire qu'usage ne se confond pas avec une trop grande liberté de l'interprétation.

16 Sur la formation et l'évolution d'une catégorie à travers les catégorisations d'occurrences diverses voir Langacker (1987:373 sq.).

La catégorisation est une opération comparable à la reconnaissance des structures ('pattern') dans le sens qu'elle demande l'habilité des reconnaître des éléments similaires afin de les catégoriser ensemble. Le psychologue Eleanor Rosch (1975) définit le fait que les catégories ont une structure de 'prototype': quelques 'exemplaires' de la catégorie (par exemple : moineau) sont jugés être des exemplaires plus représentatifs de la catégorie (par exemple : oiseau) que d'autres (par exemple: canard).

Une catégorie est ainsi organisée autour d'une instance prototype. L'appartenance à une catégorie est une question de dégrée. Les membres d'une catégorie n'ont pas un ensemble de traits défini d'une manière unique pour tous ses membres (il s'agit plutôt d'une ressemblance de famille) (v. Langacker 1987:17).

17 Cette notion est similaire «dans le cas le plus simple (..) à une définition de dictionnaire». Elle désigne «un modèle idéal auquel se conforment (positivement et négativement) totalement ou partiellement nos références à un signifié donné». Il peut être «déjà encodé (actualisé) dans le texte comme véhicule d'une métaphore» et il représente «un réseau de signifiants», des «chaînes associatives préexistantes au texte» ou un «réseau de mots associés l'un à l'autre, réseau organisé autour d'un mot noyau en conformité avec le sémememe de ce nucleus où chaque constituant du système fonctionne comme métonyme de ce nucleus» (Riffaterre 1979: 20/51 et 1982:58).

On a choisi cette notion en vertu de sa «souplesse sémantique», c'est-à-dire pour le fait que le système descriptif représente une chaîne associative réglée non-seulement par des relations purement sémantiques, mais qu'il s'agit d'un réseau qui contient aussi des informations encyclopédiques et des attentes (ce que Searle [1983] comprend par Background) qui sont actives dans l'espace social à un moment donné. On peut affirmer, et c'est d'ailleurs ce que Riffaterre fait fréquemment dans ses analyses de texte, que ces systèmes trouvent leur expression dans d'autres textes attestés dans l'espace social (littéraires ou non). Cela peut justifier l'affirmation que l'auteur et le récepteur d'un film ont connaissance d'un cliché actif dans une période donnée (l'existence d'une «interpretive community» Fish, 1986). Cela veut dire qu'un système descriptif donné appartient à un univers de discours social (ce qui nous mène à parler de discours carnavalesque).

La notion de 'système descriptif' s'approche de la définition utilisé par Bordwell pour les 'schemata' que le spectateur applique au moment de la réception d'un film ou de l'image d'un film (Bordwell 1985:112-3 ; 1989:129:145) - notion différente de celle utilisée par Langacker (1991:102). (v. Bordwel 1989: 137 : la définition de 'schema' qui puisse comprendre ensemble : (i) la structure du savoir («the knowledge structure itself (...) conceived (...) primarily as a mental image») et (ii) les règles et les procédures du savoir («the rule or procedure by which the mind produces and uses such structures»). A l'inverse, la notion de 'schemata' a l'avantage d'indiquer de manière explicite la possibilité d'actualisation langagière.

Ainsi la dépendance de l'interprétation de l'image d'une structure signifiante donnée (descriptive ou actualisée en récit au niveau d'un texte) est plus marquée dans la définition du système descriptif. Ce terme s'approche de la notion de 'frame' telle qu'elle est utilisée dans la sémantique de Ch.Fillmore, où ce sont les mots qui représentent des catégorisations de l'expérience qui, afin de pouvoir être compris, doivent inclure des informations qui se réfèrent aussi à «la situation du discours, les structures casuelles, scéniques, cognitives, intentionnelles, institutionnelles, culturelles, sociologiques, conceptuelles, soit tout ce qui est nécessaire pour utiliser et comprendre la langue» (Villard 1991).

18 «une conceptualisation qui occupe n'importe quel niveau dans une hiérarchie peut fonctionner comme un domaine cognitif pour la caractérisation d'une prédication linguistique» (Langacker 1988:55). Toute conceptualisation peut être un 'domaine' pour la caractérisation d'une structure sémantique (Langacker 1987:113-4/63).

19 Lakoff énumère des modèles métonymiques (A tient la place de B où A est inclus comme partie dans B) «une situation ou une subcatégorie ou un membre ou un submodèle (souvent pour un but immédiat et limité) est utilisé afin de comprendre la catégorie entière» Lakoff 1987:79), propositionnels, image-schématiques et métaphoriques (idem. 1987:68).

20 «une situation où une subcatégorie ou un membre ou un sous modèle sont utilisés (souvent pour un but limité et immédiat) afin de manifester la catégorie comme un ensemble» (Lakoff 1987:79).

21 Un 'schéma' est un 'patron' (template) abstrait représentant les caractéristiques communes des structures qu'il catégorise, des «structures qui ELABORENT donc ou EXEMPLIFIENT le schéma ; ainsi le concept [OUTIL] constitue-t-il un schéma pour des notions telles que [MARTEAU] et [SCIE]. Un schéma diffère d'une liste de critères parce qu'il représente lui-même un concept autonome ; la seule différence est qu'il est caractérisé avec moins de spécificité et de détails que ses exemplifications» (Langacker 1991:102). (Sur ses acceptations dans l'analyse du film voir Bordwell 1989). Le 'schéma' et son 'instanciation' représentent la même entité à des «différents niveaux de spécificité» (Langacker 1987:91).

22 Il faut remarquer (dans les termes de notre exemple) que
:

1. la relation entre une unité symbolique et une autre peut être conçue comme

une relation de symbolisation :

[[CLOWN] / [clown]] / [[PERSONNE] / [clown]]

et 2. la similarité observée (fondée sur un jugement de catégorisation établi entre [[CLOWN] --> [PERSONNE]]) donne naissance à une nouvelle conceptualisation ([CLOWN ']) qui contient les facteurs communs de ([CLOWN]) et de ([PERSONNE]) (Langacker 1987:374-5).

23 Pour Fauconnier ce niveau intermédiaire est cognitif, «il est distinct du contenu objectif et distinct de la structure linguistique. Cette construction a lieu quand le langage est utilisé et il est déterminé de manière conjointe par les formes linguistiques qui forment un discours et un large spectre de traits extralinguistiques, qui inclut l'information de fond, des schemata accessibles, des manifestations pragmatiques, des attentes, etc.» (Fauconnier 988:62) (v. aussi une idée semblable dans Searle 1983:54, dans un livre qui néanmoins n'accepte pas l'approche cognitive du sens). Dans cette perspective les expressions linguistiques sont à concevoir comme des 'instructions' qui stipulent la construction mentale qui s'élabore au niveau intermédiaire cognitive C. (v. que les 'instructions' de la pragmatique de Fauconnier trouvent leur correspondant dans les 'consignes de lecture' utilisées dans l'approche sémio-pragmatique de Odin, 1988:129).

24 a La relation de symbolisation entre la structure portante et la conceptualisation est motivée par une catégorisation (par rapport aux signes arbitraires du langage verbal).

Pour le discours audiovisuel il y en a plusieurs structures portantes (dans des régions et des niveaux sémantiques différents). Pour la plupart la relation est auto-symbolisante. Les 'opérations' de Odin sont un modèle de ces structures (domaines de manifestation des unités symboliques du discours audiovisuel). Entre les 'opérations' il existe des multiples types de relation de catégorisation qui définissent des 'modes' (Odin) ou de types de discours audiovisuels (v. un usage des niveaux cognitifs dans une approche cognitive de l'image en mouvement chez Hochberg 1991:51).

Aussi sur les «régions» prises en compte par des opérations cognitives voir aussi : la distinction stimuli naturels /vs/ artificiels (Barthélémny 1990:224, Bresson 1981:189). Sur la différence d'interprétation icônes /vs/ objets voir Rastier (1991:110-1) ou, sur le «cérémonial perceptif» naturel /vs/ symbolique, voir Eitzen (1989:124). On trouve dans les travaux de Odin (1988:123) une typologie des «niveaux» ou des 'opérations' «sémio-pragmatiques» qui produisent le sens du discours audiovisuel. On trouve ainsi la 'figurativisation' (voir des stimuli «artificiels»), la 'diégétisation' (voir des stimuli «naturels»), la 'narrativisation' (construire un récit), la 'monstration', la 'croyance', la 'mise en phase' et la 'fictivisation' (Odin 1988; 1990-91) ou le 'mode' fabulisant qui s'exerce sur une manifestation hautement artificielle des signes visuels (Odin 1988 ; 1983). Probablement, pour le mode fabulisant la catégorisation se fait en termes d'ordre de valeurs ; par conséquent la structure sémantique qui sanctionne est à inclure dans le domaine des valeurs.

b Le 'symbole' tel qu'il est défini d'une manière traditionnelle (v. Durand 1984) : comme une structure de sens qui renvoie à une «réalité» (qui désigne une entité) d'une manière ineffable, se rapproche de la conception exposée ici. L'accés au nouvel usage se fait par l'intermédiaire d'une structure de sens qui sanctionne cet usage. Mais, comme la relation entre le schème ou le protoype et l'usage cible est partielle, il reste toujours une partie de sens qui n'est pas couverte par l'opération de catégorisation. L'unité symbolique qui en résulte ou le nouvel usage d'une unité symbolique antécédente sous détermine la conceptualisation de la situation. Autrement dit, l'unité symbolique sous détermine la conceptualisation ; d'où l'ineffable constaté pour le symbolisme traditionnel. On voit que certains concepts sont «presque entièrement structurés par des métaphores» comme par exemple, l'»amour» (Lakoff 1985:95).

25 Le processus peut se représenter, dans les termes de Langacker (v. 1987:385-6), mais en utilisant notre cas, comme

:

[[[CLOWN]/[clown]] --> [[FOU]/[clown]]]

où il y a une première 'activation' de [[FOU]/[clown]]] qui implique l''activation' de [[CLOWN]/[clown]]. Le résultat est une co-activation au niveau sémantique de [CLOWN] et de [FOU]. Fait qui caractérise la lecture métaphorique de l'expression.

Une extension métaphorique peut se représenter comme :

[FOU] : [CLOWN] - -> [FOU] (v. Langacker 1987:68)

Pour Fauconnier le niveau de conceptualisation d'un texte est d'une façon substantielle 'sousdétérminé' par le niveau expressif (E) du texte. Quand «E apparaît, disons comme un énoncé dans un discours quelconque, une construction cognitive C-0 est déjà élaborée ; prendre en compte E produira une nouvelle construction cognitive C-1, obtenue par l'application des 'instructions' de E à C-0, et d'une manière typique il y a plusieurs façons dont cela peut se produire, i.e. il y a plus d'une construction dérivable de C-0 via E. Ce que E permet est contingent à deux facteurs externes, le 'input' de la construction C-0 et les choix entre les alternatives possibles d'appliquer E à C-0.» (1988:62).

Cette observation est, sous un aspect, le trajet dessiné plus haut pour le 'discours de carnaval' face à ses diverses instanciations.

26 Il parait étrange de dire qu'un système descriptif ou le 'discours de carnaval' qui désignent des entités conceptuelles ayant une énorme complexité interne (ils sont à la limite des catégories qui présentent des telles distances internes qu'il comportent plusieurs cas protoypes et des arborescences ayant un statut indépendant) on un statut de 'schéma' par rapport à une instanciation qui la figure avec «plus de détails». Ceci revient à dire que le schéma est, dans l'opération de catégorisation de l'instanciation, perçue comme une conceptualisation «floue», toute ses spécifications sont intégrés dans son instanciation. Au moment de la catégorisation sa complexité interne n'est pas perçue. Ceci est probablement un mécanisme psychique qui évite le cauchemar de la mémoire «absolue» où tous les détails d'une situation ou d'une conceptualisation seraient mémorises et actifs au moment d'une évocation (v. Givon 1989:98-9). Ce mécanisme permet des catégorisations et des opérations sans que tout un réseau de connaissance devienne actif et conscient. En quelque sorte le seuil de conscience n'est accessible que pour les éléments pertinents (i.e. ceux sanctionnés par la situation conceptualisée elle-même).

27 Elle est profilée par ce que Odin nomme «consignes de lecture».

Une figure peut être issue d'un mécanisme d'attention libre ou dirigé par des consignes de lecture. Aussi une figure peut être un élément, dans un domaine particulier, qui a une saillance en quelque sorte «inhérente». Par exemple le visage humain, dans le domaine visuel, est une figure. Sa saillance lui est conférée par le fait que le cerveau humain lui accorde une importance accrue : lui accorde un 'module' spécialisé dans la reconnaissance des visages. Le visage humain, d'une façon automatique, se détache comme figure sur un fond dans une composition de stimuli visuels. Pour la perception humaine le visage est traité comme un domaine à part et est régi par une 'opération' cognitive spécifique (voir Weiskrantz 1988).

28 Ce rapport 'parodique' est élaboré de plusieurs façons. On a proposé ailleurs une typologie de ces modalités en suivant le travail de Genette sur les 'palimpsestes' (1979) (v. Deaca 1989).

29 On pense qu'il s'agit, dans le cas du texte fellinien, d'une utilisation pragmatique similaire au concept de 'connecteur' - et surtout à celui de connecteur Image - tel qu'il apparaît dans Fauconnier (1984). Ce connecteur pragmatique (équivalent des ICM de Lakoff & Johnson) est lui-même de type /discours de carnaval/. Il utilise comme expression 'declencheur' une diégèse carnavalesque qui renvoie à une 'cible' de type représentation. On note qu'un connecteur d'identité relié la diégèse et l'expression. Les deux

'espaces mentaux' se partagent le même support initial ('declencheur'). Autrement dit la 'cible' est elle même un 'declencheur' pour une diégèse de second degré.

Selon le mode verbal qui interprète (conceptualise) l'expression (stimulus) visuel fellinien certains trajets entre des 'espaces mentaux' sont possibles. La description du /carnaval/ (le modèle) renvoie, par le biais du connecteur Image (F) à une représentation (une image) (dans un sens général) qui est identifiée en dernière instance avec le support image (le stimulus visuel lui-même). Cette relation d'identification est en même temps une relation d'identité paradoxale, car contradictoire (v. sur le mécanisme dans Fauconnier 1984:22-32). Dans ce sens il s'agit d'un carnavalesque de second degré, qui, d'une manière constante, renvoie l'observateur vers des trajets de lecture opaques.
*

30 On pense que ce mode fonctionne d'une manière explicite dans ce qu'on appelle les films postmodernes ou l'image renvoie (comme citation) à un discours et ainsi indique son caractère factice (comme exemple de discours) et fonctionne aussi comme 'use'. Un bref exemple seraient les images d'un film comme *The Draughtmans's Contract* de Peter Greenaway qui sont un renvoi parodique à la comédie de la restauration et sont inscrites dans un monde fictionnel. On se trouve devant la mise en scène du mécanisme de sens des expressions contrefactuelles, d'une représentation 'allégorique' de la fiction. Cette représentation, par un nouveau tour, est à son tour sujette à une attitude ironique, inclue dans une nouvelle allégorie. Ce carnaval second entraîne dans cette ronde infernale tout ce qu'il mime; i.e. tout type de discours ou domaine conceptuel dans lequel il se manifeste. Par exemple la structure sociale est renversée dans le monde utopique du discours de Carnaval qui, à son tour est pris en dérision, par un second discours (lui même carnavalesque), mais un discours qui ne peut plus se faire d'illusions. Il faut attirer l'attention sur le fait que ce discours second reste toujours équivoque car, bien qu'il ne se fasse plus d'illusions, il se laisse néanmoins emporter par les illusions qu'il démasque, par la renonciation consciente à l'attitude critique. D'où la présence d'un certain côté tragique née de cette perpétuelle oscillation entre l'interdiction de l'illusion (démasquée comme mystification) et la nostalgie (le désir) du monde «merveilleux» de la fiction. On retrouvera ce clivage comme stratégie textuelle spécifique pour d'autres films qui seront appelés postmodernes ; des films qui démasquent la fictionnalité à travers un discours inévitablement fictionnel (et conscient de ce fait) et qui, par conséquent, se permettent de surcroît un libre jeu avec le merveilleux, voire même le kitsch comme, par exemple, *Brazi*l (1985) de Terry Gilliam ou dans *The Player* (1992) de Robert Altman.

Dans ce sens on voit l'oeuvre de Fellini comme un des textes cinématographiques qui exemplifient d'une manière paradigmatique (typique) le mode de production de sens postmoderne. Ses textes seraient une illustration de l'»écriture» telle qu'elle est définie par Jacques Derrida (vu comme un représentant de la partie théorique radicale de ce mode). Il serait un projet de mise en évidence de la nature paradoxale du langage (conçu comme trajet communicatif). Les films de Fellini produisent le sens dans un rouage textuel «citationnnel»

31 La distinction 'use' vs 'mention' (Lyons 1977:5-10 ; Sperber & Wilson 1981:295 sq.). On trouve un commentaire sur la possibilité des cas indécidables entre 'use' et 'mention' dans Derrida (1990 : 149-159) :

«C'est sur cette possibilité que je voudrais insister : possibilité de prélèvement et de greffe citationnelle qui appartient à la structure de toute marque, parlée ou écrite, et qui constitue toute marque en écriture avant même et en dehors de tout horizon de communication sémio-linguistique ; en écriture, c'est-à-dire en possibilité de fonctionnement coupé, en un certain point, de son vouloir-dire <<originel>> et de son appartenance à un contexte saturable et contraignant. Tout signe, linguistique ou non-linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être cité, mis entre guillemets ; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini des nouveaux contextes, de façon absolument non-saturable. Cela ne suppose pas que la marque ne vaut pas hors contexte, mais au contraire qu'il n'y que des contextes sans aucun

centre d'ancrage absolu. Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabillité de la marque n'est pas un accident ou une anomalie, c'est ce (normal/anormal) sans quoi une marque ne pourrait même plus avoir de fonctionnement dit <<normal>>. Que serait une marque que l'on ne pourrait pas citer ? Et d'on l'origine ne saurait être perdue en chemin ? « (Derrida 1990:35-6)

«la citation de la phrase (mentionnante) << ... «le vert est ou» ... >> peut aussi, comme référence citationnelle, signifier de surcroît (encore) : << ceci est un cas d'agrammaticalité >>, cet exemple d'agrammaticalité << << << le vert est ou >> >> >> prouvant bien, par son fonctionnement, qu'une greffe est toujours possible» (Derrida 1990:153)

32 Si on suit les réflexions de Colin (1987:80-95) on constate que le film fellinien ne construit pas un trajet de 'lecture' 'transparent', mais 'opaque'. Les attributs qui appartiennent à l''espace' construit par l'image sont attribuables aussi à l'image elle-même. Les attributs du monde représenté appartiennent aussi au discours représentatif lui-même. Le discours fellinien construit un 'espace' ou l'image du carnaval a des propriétés identifiables comme étant celles du carnaval. Ce carnaval même est souvent non pas issu d'une réalité modèle, mais est issu de l'image représentative elle-même (car il s'agit d'une citation du discours fellinien lui-même). Ce qui est identifiable dans l'image n'est pas le carnaval (la cible), mais l'image du carnaval (ou, autrement dit une 'fonction de rôle' du carnaval, définie par les attributs de l'image cinématographique fellinienne elle-même).

On pense que ce mécanisme de sens peut être mis aussi dans les termes des 'actes de langage' tels que les définit Searle dans son livre sur l'intentionnalité (1983). La stratégie de production du sens des images fellinienes serait ainsi a concevoir comme la création des images régies par des 'contextes intensionnels'.

33 Le 'mode documentarisant' et le 'mode fictionnalisant' peuvent être traduits comme deux réactions perceptives du spectateur. Inclus dans un mode fictionnalisant le monde représenté ne pose pas le problème de ses 'conditions de satisfaction' (il est perçu comme un monde «vrai» sans que la question de sa garantie se pose). Pour tout ce qui suit on considère, selon Searle (1983), que l'acte perceptif lui-même est inclus dans la perception de l'objet comme 'condition de satisfaction' de l'expérience perceptive.

En mode documentarisant le monde représenté est soumis à un questionnement quant à sa «véridicité» et il est perçu par rapport à un espace qui l'englobe (celui de la production ou de la fabrication qui se confond avec l'espace de la réalité du spectateur).

Ainsi le fictionnel suppose un espace et le documentaire deux espaces. (Il s'agirait d'une lecture 'transparente' et d'une lecture 'opaque' de ce qui est désigné par l'image). Par conséquent on est amenés à considérer deux positions fondamentales. L''observateur' (i.e. le sujet cognitif ou le spectateur. cf. Fontanille 1989) voit soit (a) un monde «réel» soit (b) un monde qui contient (fabrique) un monde fictif. Cela revient à dire, dans le premier cas, que si le sujet voit un monde fictif il le voit selon le mode du réel, donc dans un état vrai. Pour le deuxième cas on remarque que le sujet arrive à avoir la conscience de la fictionnalité du monde perçu s'il a la conscience d'un second monde englobant (une «conscience de manipulation», Bordwell 1985:58).

Ce qui pose problème est le second monde englobant qui, dans le mode documentarisant, est lu en termes de fiction, car non-contesté. Dans ce sens on peut parler de deux types de fiction. Le premier serait le résultat d'une attitude perceptive qui situe l'objet dans un espace «vrai» et la seconde serait une sous-catégorie de la première car l'observateur conçoit également un espace «vrai», mais un espace qui fabrique ou manipule un second espace. Dans le premier cas les propriétés de l'objet représenté sont une fonction d'identité et dans le second les propriétés de l'objet sont une fonction d'identification des objets du monde englobant.

On s'aperçoit qu'il existe donc deux attitudes de lecture. Il y a ce qu'on peut appeler le «désir de fiction» - c'est-à-dire le vouloir faire de telle sorte que l'image soit la perception

d'un monde vrai. Il s'agirait, on pense, d'une attitude issue du caractère auto-récursif de toute perception. Ensuite il y a l'attitude perceptive du sujet envers le monde représenté, ce qu'on peut appeler «l'attitude documentarisante». L'attitude documentarisante élargit les limites du texte, mais reste toujours sous l'emprise d'une «lecture» fictionnalisante.

Ainsi l'affirmation que «tout film est un film de fiction» (Metz 1975:31) et l'affirmation que «tout film puisse (...) être considéré, d'un certain point de vue comme documentaire» (Odin 1984:263) sont vraies, mais font référence à des moments distincts de la perception d'une représentation

En posant le problème autrement on pourrait dire qu'il y a lecture 'transparente' quand l'observateur voit un «espace modèle» et lecture 'opaque' quand l'observateur voit un espace modèle qui contient un autre espace (ce qui est une lecture transparente de second degré); la relation n'est pas de type connecteur logique mais de contenant/contenu. Dans la lecture opaque la «diégèse» est perçue comme un «profilmique» sans que l'observateur puisse en percevoir nécessairement la «diégèse» seconde (qui englobe le profilmique ainsi construit).

34 On remarque que, quand les limites entre les deux espaces ne sont pas définies de manière explicite pour le sujet perceptif, il y ambiguïté et, suite au caractère autorécursif de la perception, les propriétés de l'espace contenant deviennent (en fait causent) les propriétés de l'espace contenu. L'observateur lit l'image d'une manière transparente de premier degré - il voit l'objet représenté - ou de second degré - il voit un espace qui contient l'objet représenté. Cet espace contenant peut être lui-même soumis à un questionnement de repérage, car rien n'empêche la construction d'un nouveau espace contenant (suite a une nouvelle lecture opaque).

La lecture opaque peut s'identifier avec un acte de langage de type déclaratif (où les propriétés de l'objet représenté deviennent cause pour les propriétés de l'espace englobant).

On pense que tel est le cas pour le discours fellinien qui représente un «carnaval» ayant des propriétés qui coïncident avec le discours qui le fabrique. Le «carnaval» représenté est une fonction de rôle du carnaval qui sert à identifier le discours porteur lui-même. Ceci est du, pour la plupart des cas, du fait que le carnaval représenté est une image, une citation. Le résultat est une figure auto-référentielle et un discours paradoxal.

Ainsi les stimuli visuels sont a inclure dans deux trajets perceptifs alternatifs (il y a deux expériences visuelles à partir d'un seul ensemble ou support visuel). Il faut souligner que le sujet humain ne peut néanmoins que percevoir selon un mode, pas en deux à la fois. L'observateur ne perçoit alternativement qu'un aspect de l'image (pas les deux à la fois). Comme dans la figure «duck/rabbit» ou la distinction figure /vs/ fond dans le cube de Necker le sujet ne peut percevoir l'image que sous un aspect.

La lecture transparente implique un mode fictionnalisant, un «désir de fiction», et la lecture opaque implique un trajet de lecture documentarisant (mise en évidence du dispositif). Toute lecture documentarisante est inclue dans un «désir de fiction» non représenté et non-conscient. Celui-ci peut être rendu à la conscience, mais il produit d'une façon automatique un nouveau désir englobant de troisième ordre.

Ce trajet est esquissé, on pense dans la structure du 'déclaratif' de Searle et, comme on l'a dit déjà, dans l'analyse qu'il fait de l'attitude perceptive (1983). Il est décrit dans Dennett (1992:383 sq.) dans le contexte des expériences mentales. Pour Dennet toute expression qui 'rapporte' un état de faits 'exprime' en même temps une pensée d'ordre supérieur qui n'est pas a être consciente. La formation d'un compte rendu «crée» un état de second ordre («l'émergence de l'expression est précisément ce qui crée ou fixe le contenu de la pensée d'ordre supérieur exprimée» 1992:392) et «l'état d'ordre supérieur dépend littéralement de - dépend causalement de - l'expression de l'acte de langage» (1992:392-3). En ce sens une lecture documentarisante produit un état de «désir de fiction» correspondant d'un ordre supérieur.

Le carnavalesque de second degré serait précisément un état cognitif de cet ordre mis en évidence d'une manière explicite. Son contenu est un carnaval de premier ordre qui est, à la fois, l'objet de la représentation et la condition de cette représentation. Ce trajet de lecture, mis en évidence par la production de sens du discours cinématographique fellinien, produit, chez le sujet spectateur/interprète, un état de deuxième ordre. Ce nouveau état est mis en abîme par le fait qu'il se confond avec ce qui est rapporté. Le contenu du fait rapporté (par le discours fellinien ou toute autre expression paradoxale) est l'état de second ordre qui le produit. Toute tentative cognitive de situer l'état exprimé déclenche d'une façon automatique une mise en abîme à rebours (en créant des «parenthèses» d'ordre supérieur qui sanctionnent ce qui est rapporté). Le malaise produit par ce genre d'expressions provient du fait que l'état de second ordre est continuellement rendu en conscience sans que l'opération puisse trouver une fin. L'état de second ordre qui sanctionne ce qui est rapporté, afin que l'acte même puisse se réaliser, doit être inconscient et causé par le rapport lui-même. Le fait qu'il se situe en dessous du seuil de conscience lui permet de sanctionner et de garder en conscience le contenu de premier ordre.

Le malaise de l'observateur provient probablement du fait que le mécanisme cognitif, fondé sur la création de discriminations, est mise en crise. Il est un mécanisme de comparaison entre deux événements (i.e. un 'standard' et une 'cible') afin d'enregistrer le contraste ou la différence entre les deux (Langacker 1987:102). Dans les discours paradoxaux il y a un continu renvoi et le sentiment de «glisser» sur la cible.

Dans un énoncé paradoxal ou dans un discours cinématographique où les stimuli visuels sont en même temps support pour un usage et pour une citation ce mécanisme de mise en abîme est provoqué d'une manière automatique et virtuelle. Comme les miroirs qui se font face, la multiplication infinie des images n'existe que dans le domaine du virtuel. Le sujet qui perçoit ces images en percevra toujours une quantité soit finie soit comme image vague d'un multiple.

La perception et la lecture du film se font dans le temps. Si les deux positions ne peuvent coexister face au mêmes stimuli visuels, par contre elles peuvent se succéder. L'hésitation ou le balancement entre les deux lectures se fait alternativement sur une cordonnée temporelle. En mode fictionnalisant le sujet perçoit, d'une manière consciente, un monde diégétique vrai et en mode documentarisant les mêmes stimuli visuels sont des «consignes de lecture». (Dans un discours «normal» les consignes de lecture sont attribués à un espace à part (l'espace de fabrication ou de manipulation) ayant des limites et des caractéristiques propres. Il peut être désigné comme région autonome dans l'espace sémantique). Pour les discours paradoxaux cette opération ne peut pas s'effectuer avec le succès escompté; l'espace de manipulation ne peut pas trouver des attributs qui ne soient pas ceux de l'espace représenté.

35 L'utilisation du modèle explicatif élaboré par Searle sur le mécanisme intentionnel mis en oeuvre dans la perception humaine, et notamment dans la perception des représentations visuelles permet, pense-t-on, de mieux intégrer le déroulement temporel de la compréhension de l'image dans le discours filmique, sous le modèle du déclaratif, la dynamique «interne» entre la perception de l'image, même statique comme la photographie, sous l'emprise du «désir de fiction» (faire que le monde soit) et ensuite, sous l'emprise d'une «attitude documentarisante» (décrire le monde), sa représentation dans le registre de la mémoire. Ainsi on peut décrire aussi les textes qui emploient des stratégies qui mettent en jeu le textuel et le méta-textuel. On croit que l'usage et la mention d'une représentation donnée peuvent se trouver dans une relation synchronique au niveau de l'analyse ultérieure, mais qu'elles se trouvent, toutefois, dans une relation diachronique au niveau de la perception du sujet.

Cet dynamisme interne - une virtuelle demande de déploiement narratif de l'image suivie par un désir de clôture, de coda - se manifeste explicitement dans les cas où les textes actualisent au niveau de la succession narrative une stratégie basée sur l'incertitude ; incertitude conçue comme

un processus dynamique où l'observateur fait un balancement continu de lecture, ce qui produit un permanent état instable, régi par le passage incessant d'une attitude à l'autre sans pouvoir les concilier par superposition ou mélange. Beattrice Godart-Wendling parle, dans son livre sur les «paradoxes sui-réflexifs» (1990), que «face à un paradoxe sui-falsificateur, nous n'obtenons jamais simultanément :<<Cet énoncé est faux et cet énoncé est vrai>>» (1990:193). La solution qu'elle apporte à la résolution de ces énoncés est de les appréhender «grâce a une lecture de dicto en tant qu'objets d'actes cognitifs» (1990:20). Elle accepte ainsi le déploiement temporel du sens afin de «stabiliser le paradoxe sans contrarier son dynamisme interne» (1990:211) (dynamisme qu'elle mesure en élaborant des graphes des trajets d'alternance vrai / faux). Cette approche lui permet d'affirmer «qu'il existe un niveau où l'attribution de valeur de vérité de l'énoncé devient périodique» (184) et qu'il s'agit d'une instabilité «hautement régulière puisque périodique» (185).

Ainsi l'image photographique contient implicitement - dans la structure intentionnelle qu'elle peut mettre en acte à l'aide de l'intervention d'un système observateur - le dynamisme cinématographique. Autrement dit, l'image figée est une variante de l'image-mouvement car elle contient, de manière virtuelle, comme tension inassouvie, ce que l'image-mouvement peut déployer dans un récit (dans la succession).

Ceci ouvre la voie pour une hypothèse déconstructive de l'analyse de l'image. La relation qui a lieu entre les deux termes est de 'supplémentarité. Le rapport entre l'image immobile /vs/ l'image mobile semble être similaire au rapport établi entre la parole et l'écriture ; où l'image mobile est le supplément (absent) de l'image immobile.

On peut parler, dans le cas des images auto-reflexives, (par exemple construites à la manière des dessins d'Escher) d'un dynamisme inhérent à la production du sens qui présuppose le déploiement d'un processus interprétatif. Ce processus définit le sens et contient une essentielle donné temporelle. La différence entre les arts de la simultanéité et les arts de la succession serait une différence entre différents supports - des substances de l'expression en termes hjelmselviens - mais ne reflète la manière dont le texte et son sens sont construits. On connaît les cas des images iconiques qui inscrivent un trajet de lecture à l'intérieur du cadre tels que, par exemple les décrit Nelson Goodman (1980). On étend cette hypothèse, selon la définition du sens qu'on adopte, au niveau des images iconiques en général qui, de cette manière, contiennent une dimension temporelle cognitive.

36 Selon Searle le 'déclaratif' est un acte de langage où un contenu propositionnel représente un état du monde comme ayant été accompli et comme devant être accompli. Searle affirme que l'intentionnalité du déclaratif peut être décrite comme une action ou l'agent essaie de créer un état de fait par le moyen d'une représentation de ce fait comme ayant eu lieu (Searle 1983:17). Pour le spectateur d'une représentation visuelle photographique le déclaratif perceptif fonctionne tant qu'il voit un monde (voir Dayan (1986) qui considère l'image être un performatif du genre défini par J.L.Austin et aussi l'article de G. Genette, 1989). Mais le déclaratif lui même est sujet d'une seconde attitude perceptive qui justement met en question le statut du monde représenté.

Le déclaratif est un acte intentionnel qui prend en compte le processus perceptif et il comporte des vecteurs similaires qui se superposent et fonctionnent en corrélation avec ceux de la perception. Tant que le déclaratif fonctionne (d'une manière fantasmatique) le sujet observateur projette le «principe de réalité» de son propre mécanisme perceptif dans l'intentionnalité «vide» du déclaratif et, de cette manière, substitue ou équivaut la direction qu'on peut appeler constative de la perception qui est le déclaratif. Cette perception est auto-récursive (sui-reflexive) dans le sens où elle ne représente pas ses conditions de satisfaction, mais les met en acte comme conditions de la perception. Dans la perception la sui-reflexivité, comme condition de satisfaction, doit être causée par le reste des conditions de satisfaction.

Cette auto-récursivité se confond avec la direction performative du déclaratif, fait qui génère la «distanciation» envers le monde

représenté, et qui soulève le problème, dans un deuxième temps, du statut ou de la caution du monde représenté. Le sujet observateur «découvre» ainsi qu'il se trouve devant un artefact et que cet artefact (qui, on ne peut pas dire, à ce moment, qu'il se confond avec la matérialité du support signifiant, avec l'image en tant qu'objet physique) doit être inclus dans un monde englobant (un contexte).

Pour que la perception soit satisfaite elle doit être causée par le monde vu (i.e. par le fait que l'observateur perçoit le monde) ce qui implique pour la représentation une identification avec la direction performative du déclaratif qui à son tour est cause par le fait de décrire cette réalité. On voit que la première direction de fit (esprit -> monde) se réfère au monde englobé et que la seconde au monde englobant.

Un trajet conceptuel est imaginé par Dayan dans les termes de point de vue des personnages qui sont inscrits dans le monde diégétique qui masquent un point de vue englobant («le système de <<quelqu'un voit que>> efface cette dimension.» 1986:261).

Gerard Genette dans son article sur le statut pragmatique de la fiction narrative, c'est-à-dire le récit impersonnel, <<Le statut pragmatique de la fiction narrative>>, (Genette, 1989:239), à partir de la constatation que «en feignant de faire des assertions (sur des êtres fictionnels), le romancier fait autre chose, qui est de créer une oeuvre de fiction» (1989:240) propose de considérer la présence de la fiction comme le résultat d'un acte illocutoire de type déclaratif.

37 Un savoir contradictoire se superpose sur un même support visuel sans qu'il y ait une motivation suffisante pour faire l'option d'un trajet interprétatif. Le pari de ces inscrits est de maintenir le plus longtemps possible le sujet observateur dans un état d'incertitude où il doit choisir arbitrairement le régime de lecture. Cet état d'incertitude est dynamique dans le sens qu'une fois un état adopté la pression des «arguments» contraires devient suffisante pour faire basculer la perception dans l'état contraire. Ce phénomène apparaît dans les représentations construites selon le procédé de «mise en abîme» où, par le moyen de la reproduction de la même image dans le cadre de l'inscrit, on perçoit l'image comme représentant un monde et l'espace où se manifeste ce monde. La citation auto-récursive où la causalité se prend à elle-même est réprimée en régime normal de perception quand l'observateur inclut le monde représenté (par le déclaratif) dans un monde différent (non-isomorphe). Ce monde différent est un monde possible alternatif et conforme (accessible) avec l'état des croyances de l'observateur (Vasiliu 1984:247).

38 Cette stratégie met en évidence le leurre de la perception (surtout mimétique). Dans la perception la direction de 'fit' est 'constative' : de l'esprit vers le monde et la direction de causalité est 'performative' : du monde vers l'esprit.

«for fit is achieved only if the fit is caused by the other term of the relation of fitting, namely the state of affairs perceived. We can say either that it is partof the content of the visual experience that if it is to be satisfied it must be caused by the state of affairs that its Intentional objects exists and has those features that are presented in the visual experience. And it is in this sense that the Intentional content of the perceptual experience is causally self-referential.»(Searle 1983:49) ; «the specification of the conditions of satisfaction makes reference to the visual experience itself.» (idem. 1983:222)

Dans un déclaratif la direction de fit est performative : du monde vers l'esprit, état d'affaires qui est causé par un constatif : l'esprit vers le monde. L'agent qui fait un déclaratif :

«is trying to cause something to be the case by representing it as being the case. (...) he is trying to cause a change in the world so that a propositional content achieves world-to-mind direction of fit, by representing the world as having been so changed, that is, by expressing the same propositional content with mind-to-world direction of fit» (idem. 1989:172)

Un déclaratif représenté va mettre en évidence ce mécanisme intentionnel et aussi le raccord avec le mécanisme inversé de la perception

qui prend la direction performative du déclaratif, (l'action de représenter un état d'affaires) comme cause (et caution) de l'objet représenté.

39 Il faut aussi observer que, comme citation, l'image est inclue dans une diégèse seconde qui constitue un monde «textuel» ; un monde de type texte.

Il faut peut-être souligner que ces observations désignent une stratégie textuelle thématisée d'une manière explicite. On pourrait dire que - et il s'agit non seulement des textes de Fellini - ces inscrits thématisent ce qui se trouve d'une façon structurale (comme possibilité ou virtualité) dans toute image (toute <<marque>> qui appartiendrait à ce que Jacques Derrida (1990) appelle le 'graphématique' de l'écriture). Ce que Derrida définit selon la logique de l'itérabilité est un trait structurel de tout signe, mais selon une approche en termes cognitivistes - qui essaie de décrire les réactions des observateurs et leur utilisation des systèmes de sens - les cas que le philosophe énumère sont des cas atypiques du discours «normal» (standard ou strict).

L'argumentation de Derrida est issue d'une «idéologie» structuraliste qui idéalise les conceptualisations en termes absolus (selon des traits nécessaires et suffisants) afin de mettre en évidence leur dynamisme et leur caractéristique essentielle. Selon une approche en termes ressemblance de famille on peut décrire d'une manière plus conforme la manière dont les observateurs produisent le sens dans l'espace de confrontation avec des inscrits (car une telle approche élimine le caractère trop puissant des règles catégorielles strictement sémantiques - différentielles).

40 On fera des renvois à cette idée dans le texte, mais il ne fait pas partie des présents buts de la recherche de développer d'une façon systémique la connexion entre l'oeuvre de Fellini et le courant de mentalité postmoderne.

41 «C'est sur cette possibilité que je voudrais insister : possibilité de prélèvement et de greffe citationnelle qui appartient à la structure de toute marque, parlée ou écrite, et qui constitue toute marque en écriture avant même et en dehors de tout horizon de communication sémio-linguisitque ; en écriture, c'est-à-dire en possibilité de fonctionnement coupé, en un certain point, de son vouloir-dire <<originel>> et de son appartenance à un contexte saturable et contraignant. Tout signe, linguistique ou non-linguistique, parlé ou écrit (au sens courant de cette opposition), en petite ou en grande unité, peut être cité, mis entre guillemets ; par là il peut rompre avec tout contexte donné, engendrer à l'infini des nouveaux contextes, de façon absolument non-saturable. Cela ne suppose pas que la marque ne vaut pas hors contexte, mais au contraire qu'il n'y que des contextes sans aucun centre d'ancrage absolu. Cette citationnalité, cette duplication ou duplicité, cette itérabillité de la marque n'est pas un accident ou une anomalie, c'est ce (normal/anormal) sans quoi une marque ne pourrait même plus avoir de fonctionnement dit <<normal>>. Que serait une marque que l'on ne pourrait pas citer ? Et d'on l'origine ne saurait être perdue en chemin ? « (Derrida 1990:35-6)

42 Selon la perspective cognitive adoptée elles seraient soit à situer à un niveau très schématique soit, dépendantes d'unités symboliques ou des 'prédicats' (des structures de sens), elles seraient variables selon le contenu structuré par un discours cinématographique ou autre.

43 La manière dont le discours cinématographique construit une 'situation conçue', donc les aspects de l''imagerie' spécifique. Autrement dit on ne s'est pas occupé d'une manière particulière de la façon dont le discours cinématographique peut construire une «situation» de manières alternatives : quelles sont les entités désignées par une expression, les dimensions de l'imagerie (la distinction profil /vs/ base, le champ et la portée d'un prédicat, la distinction figure /vs/ fond) la sélection, la perspective (le point de vue) et le niveau d'abstraction (le niveau de spécificité de caractérisation d'une scène : le grain ou la résolution) (Langacker 1987:117 sq. ; 1991:104-7).

Chapitre 1

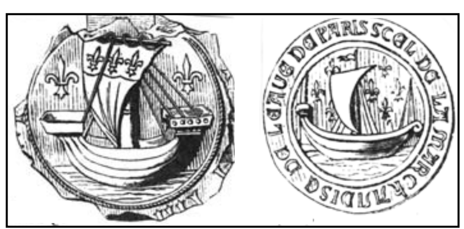
Notes

1 Carnaval désigne selon les étymologies proposées :

- «*carnestollendas*» (< *tollere*) (Gaignebet 1974).
- *carnevale* (< *carne(m) levare*) (Gaignebet 1974:147) ; «l'acte de renoncer à la viande» (Tagliavini, apud Reato 1991b:8).



1437

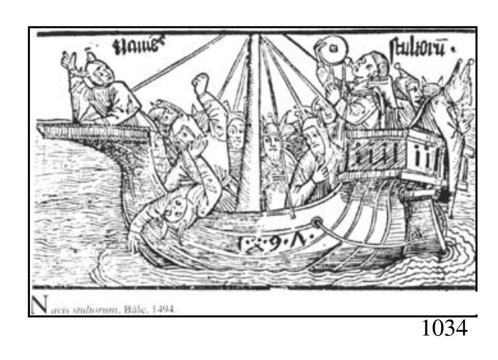


1068

- *currus-navalis* (navire) (De Vries 1976:57) (< *Isidis Navigium*, Baroja [31-3], apud Reato 1991b:8).
- *car-naval* (<Narrenschiff, Nef des Fous, Burkhardt, Rang) ; On voit l'image de ce navire dans *La nef des fous* de Sebastian Brant ou la nef du croissant de lune avec étoile (...) [qui] flotte en Orient sur le drapeau du Calife, «la nef qui, au cours de la rotation annuelle, élève l'astre souverain des eaux de l'enfer vers le haut du firmament, la forteresse du Zodiaque, la terre ferme du ciel, son débarcadère sur lequel, semblable maintenant à un char, elle continue de le porter jusqu'au Zénith», Rang 1983). Comme navire, le Carnaval, selon la figure graphique que profile le navire, s'approche, selon Coussée (1989:134), de la forme des cornes et de la lune.



1133

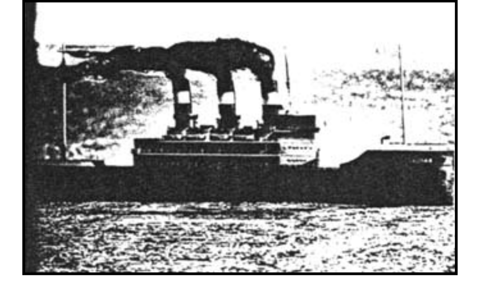


1034

- *stultifera navis* (la navette des tisserands ou le gâteau en forme de bateau à la fête de Chandeleur et de Saint Blaise - Gaignebet ; Reato 1991b:8 ; Coussée, 1989:134).



1035



1036



1037

Aux origines du «spectacle» de Carnaval européen seraient les fêtes Romaines de purification de printemps. Il s'agit des :

lupercales - les processions de jeunes gens qui frappaient les Romaines atteintes par la stérilité avec des lanières découpées dans des peaux de boucs afin de leur rendre la fécondité ou des affrontements entre des phraties de jeunes gens (ours et loups) (Coussée 1989:141) ;

des *quirinales* - le jour des fous, *stultorum festa* ;

des *fornacales* - Fornax était la déesse des fous qui représentait aussi, à travers son aspect sexuel, un élément essentiel dans les rites de purification et de fécondité (Coussée 1989:141) ;

des *matronalia* - des fêtes des femmes mariées ou matronales où des offrandes étaient offertes à celles-ci sous le signe de Junon, la déesse de l'amour (Coussée 1989:142)

et des *carioties* - des repas qui avaient lieu sur la tombe des morts.

A l'époque du printemps on ouvrait le Mundus - une énorme pierre - pour que les esprits remontent des Enfers (Coussée 1989:63/142).

Le Carnaval est associé au Moyen-Age et sous la Renaissance avec une multitude de rituels-spectacles populaires. Heers (1983) cite quelques fêtes où l'univers de Carnaval s'est manifesté : les clercs de Basoche (1302) (Bakhtine 1974:110) ; les compagnies joyeuses (folles qui élisaient un roi/reine, un abbé/abbesse, un Abbé des Cornards, un Prince des Sots ou la Compagnie folle de Dijon (1454) qui organisait ses cortèges sous la bannière de la Mère Folle (Bakhtine 1974:200-1) ; les Enfants sans Souci (des sots verts et jaunes) qui défilaient à Paris le 1er janvier (idem. :208) ;

la Confrérie des Coqueluchiers de Rouen (idem. :210) ; la *Facetia Cornardorum* d'Evreux qui avait lieu le 11 juin ; les oeuvres des Goliards (clercs sans point d'attache, vagabonds et étudiants qui semaient le rire et le scandale (représentés par Sebastian Brant dans *La nef des fous*, 1494 Bâle ; les oeuvres des vagabonds (un manuscrit du XII-ème siècle repris en 1840 par Carl Orff dans *Carmina Burana*) ; la Fête des Innocents, des , Enfants, de l'Ane, des Diacres (idem. :107) ; la fête de Lyon en 1439 où mille enfants <<vêtus d'habits royaux criaient des acclamations ; la fête de Brive-le-Gaillarde en 1463 où il y avait une procession d'enfants en chemise blanche et coiffés de chapeaux en fleurs (idem. :131) ; la *Nef des folles* (1497) de Josse Bade (idem. :150) ; l'oeuvre de Murner (1511). Mais on peut aussi rappeler (dans Heers 1983:213) à Cambrai : le prince des *folz,* le prince de la licorne, le maire du crolecul et l'abbé de la joyeuse folie. Flaud (1985 :41-44) cite dans son ouvrage sur le Charivari les « bacheleries » et les « compagnons et valets a marier » au XII-ème siècle, les Confréries des Sots d'Amiens, les Cornards de Rouen en France, et, en Angleterre le Lord of Mis-Rule et les Hobby-Horses (les chiens de l'Enfer) ainsi qu'en Italie la tradition des Compagnons de la Teppa, a Milan (1816).

On peut trouver également des topoi carnavalesques chez des auteurs comme Shakespeare, Cervantes, la littérature baroque et rococo, dans *Gulliver's Travels*, les histoires de Diderot et le Roman de Sterne (v. aussi Castle 1986:185).



1038

Bakhtine cite comme catégories importantes au Moyen-Age les Mardi gras et Carème-prenant (*Fastnascht*), les fêtes des fous (*festa stultorum*), la fête de l'Ane et le rire pascal (*risus paschalis*). Au niveau des oeuvres littéraires et des recueils carnavalesques il cite les *joca monachorum, Coena Cypriani*, *Vergilius Maro Grammaticus*, les *parodia sacra* (la messe des ivrognes ou des joueurs), le Testament du porc, leTestament de l'âne, les sermons joyeux, ou Le *Jeu de la feuillée* (1262) d'Adam de la Halle.



FRANCO. *La Fête du Jeudi gras*, gravure tirée de «*Habiti d'Huomeni et Donne Venetiane*...», Venise, [1610].

1039

2 Reato (1991 b:9) le désigne comme un «rite païen qui resurgit au Moyen-Age» (et renvoie à Gaignebet 1974:17-39 et Rang 1990:41), mais qui aujourd'hui a perdu son rôle transgressif profond face aux «mass média». La fête est devenue «l'otage des autorités et n'est plus qu'une obligation» (1991 b:14) et non «une fête que le peuple s'offre à lui-même, comme «seconde vie» (1991 b:10-1). Fabre également opte pour cette perspective : «le <<vrai>> carnaval, celui de la folie rituelle est, depuis des siècles sans doute, du côté du peuple de la rue» (Fabre 1977:163). Kinser insiste sur la caractère païen des phénomènes de Carnaval issus d'un âge préhistorique et qui s'apparentent aux rites de fertilité, de la célébration de la naissance de la vie de la mort (1991 b:257). La thèse de

Gaignebet est que «malgré les affirmations évolutionnistes des historiens, une plage de <<temps>> préchretien parvenait, quasi intacte, en plein XX-è siècle» (Gaignebet 1986:184).

3 Le Carnaval a une puissante face subversive et satirique Pour Fabre (1977) la fête est «un acte de contre-histoire et. le règne de Carnaval singe la parade du Pouvoir pour mieux lever les inhibitions quotidiennes» (1977:167) car «il n'y a pas de carnaval sans mise en scène de l'Histoire» (idem. :225). Des événements contemporains sont pris en dérision dans les processions de Carnaval (les rois du pétrole en 1976; les ayatollahs et les papes en 1979) (idem. :14). Aussi le «*Fastnachtspiel*, le <<Jeu de carnaval>>, met en scène, dans un théâtre sans masques, les événements de l'histoire, les peurs de l'époque et, surtout, la niaiserie des paysans» (Fabre 1992:58). Fabre note aussi que même «dans sa pointe extrême le jeu mime la dissolution de toute forme sociale, c'est selon un codage éminemment social qu'il se construit» (1977:148), même s'il met en scène les différences: enfants /vs/ adultes, hommes /vs/ femmes, riches /vs/ pauvres (idem. :456). On verra la présence de ces catégories sociales au chapitre 10 - La Place publique, dédié aux catégories des personnages felliniens.



1040

Vovelle (1976) note que la fête de type carnavalesque est un support «formel de l'action subversive» et reste un attribut de la fête populaire («l'expression d'une festivité proprement populaire») (1976:264). Vovelle trouve une liaison étroite entre la Révolution et la fête de carnaval : «c'est elle qui rythme - dans les dates mêmes qu'elle retrouve - la grande flambée de l'hiver 1793-1794, la plus marquée sans doute de toute la Révolution. C'est elle qui donne aux liturgies comme aux cortèges inventés leur style caractéristique : encyclopédisme, mélange de genres, fautes de goût dans lesquelles ne tombera point la période ultérieure, thérapeutique de la dérision, - la mascarade - empruntant aux pratiques populaires en voie d'éradication, comme le charivari, leur langage comme leurs accessoires : le mannequin, l'âne mitré, le cortège burlesque ; enfin le passage sans transition de la violence à la joie, de l'exécution à la farandole» (1976:265)

Pareil dans le contexte de révolution la procession de Carnaval (la «promenade des cadavres») «fait surface» : «le carnaval du XIX-è siècle ne connut-il pas à Paris son apothéose sanglante et sa fin lors des journées révolutionnaires de 1848 ?» (Fabre 1992:98).

Fabre attire l'attention sur le rôle joué par le Carnaval comme instrument d'exorcisme du pouvoir répressif pendant la deuxième guerre mondiale : en 1943 «les travailleurs prisonniers jouèrent la mort d'Hitler selon le scénario de la mort du roi de Carnaval si vivant dans l'Occitane contemporaine (1977:135), «Au camp de Hussig, en Tchécoslovaquie, un mannequin modélé en secret fut exposé dans un catafalque, encadré de bougies tandis que les hommes entonnaient un hymne de fantaisie en singeant le salut nazi» (1977:135) et au camp de Dralinden on enterrait la vieille année.

Fabre remarque ensuite le rapport étroit entre manifestations de Carnaval et la redécouverte d'une identité communautaire dans la résistance occitane («C'est pourquoi le jeu carnavalesque est aujourd'hui, au-delà de la mode, une des interrogations militantes ; loin du tourisme ethnologique ou de l'exotisme refuge. L'histoire nous dit par ailleurs que tous les grands

moments de la résistance occitane ont cherché à enraciner leur écriture dans le carnaval et la fête populaire» (1977:141). Dans Reato le Carnaval est une action qui «exorcise les dommages et les maux provoqués par l'Histoire» (1991 a:39).



840



841

Sur les aspects contemporains du Carnaval et sur sa transformation en instrument de «contrôle social» mis au service de la Loi et du système du capital sous la caution des médias, voir les propos d'Umberto Eco (Rector 1984:3/6-7).

(On n'a pas trouvé une étude sur la possible existence d'une mentalité carnavalesque - opposée aux structures trop contrôlées des médias - dans les réseaux de communication internet qui représentent une forme d'affirmation populaire et spontanée qui échappe à l'intervention étatique).

4 Le Carnaval est aussi un démantèlement du langage de la Loi : «Dans son jeu avec le discours social officiel, le discours carnavalesque stimule donc une libre création verbale qui, opposée à l'usage instrumental ou représentatif du langage sérieux, en arrive à s'auto-désigner elle-même (...)» (Kristeva 1970:174).

Le rôle social des **rébus** (phénomènes d'expression visuelle à clé qui font partie du carnavalesque) est, selon Céard & Margolin (1986) de déranger «les habitudes intellectuelles et culturelles, [car] il contredit, dans certains pays - latins et germaniques, entre autres - une tradition bien encrée de la supériorité, de l'écriture ou du texte par rapport à l'image, de l'intellect par rapport à la vue, de la raison par rapport à l'imagination» (1986:37). On verra plus tard que le rébus est une variante, visuelle, de la tradition du **langage obscur.**

5 Sur le rapport entre art et pouvoir au XVI-ème siècle on peut trouver une analyse dans Strong, 1984.

6 Eléments explicitement thématisés dans les textes postmodernes où «les comportements normaux et marginaux forment un continu et partagent de nombreux traits» (Pavel, 1986:38).

7 Voyons un instant la typologie des interventions du **Pouvoir** dans les films de Fellini. La gradualité de cette catégorie commence à partir de la figure d'un seul personnage bien individualisé, passe au groupe profilé comme représentant une autorité et arrive aux cas atypiques, c'est-à-dire le personnage-emblème du pouvoir disséminé dans la foule ou au deuxième plan de l'image et, en fin de compte, à sa présence signalée dans le domaine de la représentation, par exemple, comme le son de la voix ou comme le portrait. Dans chaque domaine de manifestation - école, vie civile, espace militaire, policier ou artistique - on trouve un cas prototype. Un des métonymes du système descriptif du /pouvoir/ peut devenir, en étant profilé, une figure dans un autre domaine. Par exemple, le portrait du dirigeant (disons Mussolini) est un métonyme du pouvoir dans le domaine de la vie civile, mais représente aussi un métonyme du système descriptif de la /représentation/. Ainsi le pouvoir se dissémine dans ses traits dans d'autres

domaines qui, en apparence, sont loin d'une telle interprétation :

- la figure du grand duc de Herzog (*E la nave va*), la figure autoritaire du professeur d'école (*Roma*, *Amarcord*) ; la figure du macho (*La Cité des femmes*) ; l'aristocrate (*Roma*, *La dolce vita*, *Casanova*) ; le pape (Rome, *Casanova*) ; le cardinal (*8 1/2*) ; le prêtre (*Amarcord*, *L'Interview*) ; le producteur (*8 1/2*, *L'Interview*, *Ginger et Fred*, *L'Epreuve d'orchestre*) ; le journaliste (*8 1/2*) ; le critique de cinéma (*8 1/2*) ; le chef d'orchestre (*L'Epreuve d'orchestre*) .
- la menace proféré par un dignitaire du public (*Satyricon*), par un personnage offensé par les paparazzi (*La dolce vita*) ; la querelle avec un riche aristocrate (*La dolce vita*) ;
- la milice féministe (*La Cité des femmes*) ; le rallie fasciste (*Amarcord*) ; le «rallie» ecclésiastique qui a lieu à l'occasion du miracle de l'apparition de la Vierge (*La dolce vita*) ; le défilé de mode ecclésiastique (*Roma*) ; le banquet des militaires (*Casanova*) ; les militaires autrichiens (*E la nave va*) - le jugement (féministe : *La Cité des femmes*, de l'église-école et des journalistes : *8 1/2*, des doges et de l'inquisition : *Casanova*, des fascistes : *Amarcord*).
- la mise en scène théâtrale de l'Histoire (César dans *Roma*).
- le discours politique proféré par quelqu'un (sur Mussolini : *Roma*), le discours historique (*Amarcord*), le discours syndicaliste (*L'Epreuve d'orchestre*).
- un personnage secondaire - épisodique, furtif en quelque sorte - (les carabinierri dans la foule de *Roma*, les carabinierri dans la foule à l'aéroport de *La dolce vita*, sur le quai : *E la nave va* ou à la télévision : *Ginger et Fred*), le messager d'une «cour impériale» (*Casanova*) ; les militaires dans le lupanar (*Satyricon*) ; la police dans les studios (*L'Interview*).
- la voix «cachée» derrière l'appareil radio du pape (le pape est identifié en quelque sorte ou est représenté sous les traits du monumental et du mécanique infernal) (*Roma*) ; le regard et la voix cachées derrière un tableau (*Casanova*).
- le tank sur l'autoroute (*Roma*) ; le navire de guerre (*Satyricon*, *E la nave va*).
- le costume (de nonne de Sylvia : *La dolce vita*,) ; le décor (*Ginger et Fred*).
- la statue (de Jésus ainsi que d'autres figures situées au deuxième plan de l'image : *La dolce vita*, d'un cardinal : *8 1/2*, du soldat et de l'ange : *Amarcord*, d'une tête : *La dolce vita*, la tête de la Statue de Néron : *Satyricon*, la tête géante de Vénus :*Casanova*).
- le portrait (de la femme : *La Cité des femmes*, des aristocrates : *La dolce vita*, des femmes : *La dolce vita*, de Trimalchio : *Satyricon*, de Musollini : *Amarcord*, du sultan : *L'Interview*).
- les portraits (*Amarcord*, *L'Epreuve d'orchestre*) ; l'affiche publicitaire (*Ginger et Fred*) ; l'écran de cinéma (*Amarcord*, *8 1/2*, *La Cité des femmes*) ; l'écran de télévision (*Ginger et Fred*).
-l'impersonateur de la reine d'Angleterre (*Ginger et Fred*), d'un officier mussolinien (*L'Interview*), d'un officier dans le songe de Gradisca (*Amarcord*).
- la disparition d'Henriette (*Casanova*).

8 La «modélisation idéologique» d'un texte se fait, selon Iouri Lotman (1973:311sq) (dans Hamon 1991:240-3) à partir du «langage des relations spatiales». Les relations spatiales, situées à un niveau «supratextuel» selon l'analyste russe, définissent la charpente pour l'élaboration des «modèles culturels».

(«Les concepts << haut-bas >>, << droit-gauche>>, << proche-lointain >>, << ouvert-fermé >>, <<délimité-non délimité >>, << discret-continu >> se trouvent être un matériau pour construire des modèles culturels sans aucun contenu spatial et ils prennent le sens de <<valable-non valable >>, << bon-mauvais >>, << les siens-les étrangers >>, << accessible-inaccesssible >>, <<mortel-immortel>>, etc. Les modèles du monde sociaux, religieux, politiques, moraux les plus généraux, à l'aide desquels l'homme, aux différentes étapes de son histoire spirituelle, donne sens à la vie qui l'entoure, se trouvent invariablement pourvus de caractéristiques spatiales, tantôt sous la forme de l'opposition << ciel-terre >> ou bien << terre-royaume souterrain >> (structure verticale à trois termes, ordonnée selon l'axe haut-bas), tantôt sous la forme d'une certaine hiérarchie politico-sociale avec une opposition marquée des << hauts >> aux << bas >>, tantôt sous la forme d'une marque morale de l'opposition << droit-gauche >> (i.e.

les expressions :<< Notre cause est juste >> [En russe, le même mot <<*pravyi*>> signifie << droit >> et << juste >> (N.d.T.)], << mettre quelque chose à gauche >>). Les idées sur les pensées, les occupations, professions << humiliantes >> et << élevées >>, l'identification du << proche >> avec le compréhensible, le << sien >>, le familial, et du << lointain >> avec l'incompréhensible, et l'étranger - tout cela s'ordonne en modèles du monde, dotés de traits nettement spatiaux.

Les modèles historiques et nationalo-linguistiques de l'espace deviennent la base organisatrice de la construction d'une << image du monde >> - d'un modèle idéologique entier, propre à un type donné de culture» (Hamon 1991:241).

On remarque la similarité de la terminologie de Lotman avec le mode de pensée des études de Lakoff & Johnson où les concepts s'ordonnent en ICM (Modèles Conceptuels Idéalisés) (v. Lakoff & Johnson 1985 et 1987).

9 On pense qu'il s'agit, dans le cas du texte fellinien, d'une expression similaire avec le concept de << connecteur >> - et surtout celui de connecteur image - tel qu'il apparaît dans Fauconnier (1984). Ce connecteur pragmatique (équivalent des ICM de Lakoff & Johnson) est lui-même de type /discours de carnaval/. Il utilise comme expression <<déclencheur>> (a) une diégèse carnavalesque qui renvoie à une <<cible>> (b) de type représentation. Selon le mode verbal qui interprète (conceptualise) l'expression (stimulus) visuel fellinien certains trajets entre des << espaces mentaux >> sont possibles. La description du /carnaval/ (le modèle) renvoie, par le biais du connecteur Image (F) à une représentation (une image) (dans un sens général) qui est identifiée en dernière instance avec le support image (le stimulus visuel lui-même). Cette relation d'identification est en même temps une relation d'identité paradoxale, car contradictoire (v. sur le mécanisme dans Fauconnier 1984:22-32). Dans ce sens il s'agit d'un carnavalesque de second degré, qui, d'une manière constante, renvoie l'observateur vers des trajets de lecture opaques.

10 Figure issue de l'opposition théorique, apparue dans les polémiques présentes autour du terme de postmoderne (v. dans Rorty (1985) la polémique qui a eu lieu entre François Lyotard /vs/ Jurgen Habermas).

11 Des sons qui sont produits par Fellini sur le site du tournage, mais sont, dans l'espace diégétique du film, attribués aux enfants. Le ténor Fucilleto, en signe d'accueil dégradant, fait le même geste à l'égard d'Ildebranda (*E la nave va*) et l'acteur Vernachio nous montre le dos au début de son spectacle et pète (*Satyricon*).

12 Dans la scène du professeur de théologie le décor profile un portemanteau ayant la forme de deux cornes de bouc ; une facétie qui transforme la respectable figure du curé en figure carnavalisée, prise en dérision par un indice diabolique : les **cornes**. Les cornes sont un attribut souvent utilisé dans les cérémonials de Carnaval (Gaignebet, 1974 ; ou *Facetia Cornardorum*, Heers, 1983:210). Selon Gettings les cornes proviennent probablement de l'ancien culte mythriaque du taureau sacrificiel (Gettings 1972:21-31).

13 Sur la parodie ecclésiastique à Venise au XVIII-ème siècle on peut consulter Reato (1991 b:77). Sur la procession parodique à l'égard de l'église dans le Carnaval on peut voir également Vovelle (1976:70).

14 Une figure privilégiée de certaines manifestations du discours carnavalesque (v. Ayala & Boiteux 1989) comme, par exemple, dans les charivari (idem. :85), dans le spectacle de Carnaval où les participants à la fête mettent en scène une mise à mort du «Carnaval» dans un procès mimé (idem. :85).

15 On reprendra au chapitre 10 - La place publique - les images des **portraits** qui, cette fois, seront ceux des figures sacrées féminines.

16 On retrouve dans *Casanova*. aussi le portrait du personnage souillé par les excréments, équivalent humain de la **lie** ou la **boue**. Cette image est peut-être un dérivé de la figure biblique de Job (v. Duchet-Suchaux & Pastoureau 1990:ch.Job). Un parallélisme entre la figure de Casanova (conçue

comme figure prototype du personnage fellinien) et Job peut être dressée. Job représente une figure sacrificielle et il est associé au fumier, aux railleries de sa femme, mais est aussi un saint patron des arts, car maître des musiciens. Cette triple attribution : (a) le fumier dégradant, (b) l'abaissement face à la femme et (c) le rapport avec l'art, est reprise au niveau du personnage fellinien sous la forme de l'abaissement ou la dégradation carnavalesque - sous la forme de la farce, (a) et (b) - et sous la forme d'une étroite relation entre le domaine de l'art et le protagoniste (c) .

Il faut néanmoins se souvenir que la dégradation carnavalesque - rituelle - est ambivalente, car elle baisse pour élever ; elle blâme pour louer ou elle sacrifie pour faire renaître. Le rôle rituel, magique, de l'aspersion avec la boue est souvent réitéré dans le Carnaval (l'urine et le fumier sont perçus, par la culture populaire européenne, comme des portes bonheurs, in Van Gennep, apud. Coussée 1989:40). Coussée mentionne que ce rôle peut faire partie des figures d'inversions rituelles du Carnaval, «le schéma mythique qui vise à établir une circulation entre le monde des Enfers et celui du ciel» (v. à ce sujet aussi Ivanov 1984) (à cet égard il cite Bakhtine 1970:30 - éd.Galllimard). Flaud parle des graines brunes des « charivarisseurs » qui représentent un substitut symbolique du jet des excréments (1985 :65).

Coussée cite aussi le rituel de la traversée des bouchers (les cendres, le suie) (1989:40), image qui apparaît dans son typique cadre carnavalesque, *Amarcord* (le motocycliste qui passe à toute vitesse sur les **cendres du boucher** de Carnaval).



1041

L'image de la **lie** ou du fumier peut probablement expliquer la présence dans le décor fellinien d'un amas de boue ou de terre (*Satyricon*, *Ginger et Fred*) empilé dans un coin de l'espace parcouru par le protagoniste. Il pourrait s'agir d'un dérivé du fumier de Job, donc d'un renvoi à la condition dans laquelle se trouve le personnage dans l'épisode. Mais il se peut que cet amas de terre soit également un dérivé de l'imaginaire alchimique, et il s'agirait alors d'une manifestation de la *prima materia* - un magma confus initial (v. dans Sorval [1985:30] l'équivalence posée entre la terre noire, conçue comme matière des sages, et la matière prime). Ainsi, dans cette perspective, il représente un état de putritude de la matière, une étape nécessaire pour le devenir «alchimique». Il peut se manifester comme matière dégradante (Fellini au panier, *Casanova*) ou comme puanteur (*E la nave va*). Néanmoins la variante biblique autant que sa contrepartie alchimique peuvent être réduites à un schéma commun : le retour à un état initial de la matière, procédé nécessaire, dans le cadre de la mentalité primitive, à l'obtention d'une renaissance, donc d'une évolution.



1042

Les **actions scatologiques** ne manquent pas dans l'univers de Fellini : Cazzone pisse sur son gateau d'anniversaire (*La Cité des femmes*), Tita pisse sur le chapeau d'un quelconque chevalier (*Amarcord*), Volpina et une femme de la suburra font le geste de s'asseoir pour déféquer (*Amarcord*, *Satyricon*). Passage par une étape de dégradation grotesque, *Casanova*, hôte dans un château en Allemagne, découvre son portrait sali avec des excréments (*Casanova*).
(v. les illustrations au chapitre 6 note 12)

17 Il s'agit de la figure de la **Baubô**, personnage féminin de l'antiquité grecque qui relève sa jupe

et exhibe son bas ventre réussissant à rompre le deuil de Déméter en provoquant le rire de la déesse (Bablet 1985:21 ; voir aussi son image chez Topor, caricaturiste qui utilise souvent le côté grotesque-morbide du Carnaval, in Kehayoff & Stozl 1985:120).

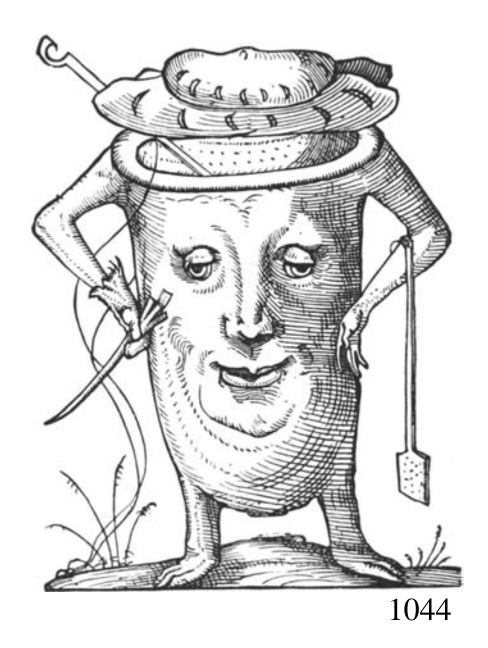


Baubo
1043

18 «Le jeu avec les signes révèle la conscience venue à l'homme de l'arbitraire - arbitraire du pouvoir, arbitraire de la mort, scandale du destin - et sème le germe encore minuscule de la <<moderne liberté de notre vie intellectuelle et spirituelle>>. Ce vacillement à la fois comique et terrifiant de l'ordre n'est pas là seulement pour conjurer la peur du chaos, mais pour l'éprouver en face, pour en être collectivement ébranlé» (Rang 1990:88). Au fait le discours carnavalesque est associé à une attitude d'espoir et d'utopie sociale ; en quelque sorte il n'est pas étranger au discours d'émancipation (v. Lyotard, 1988, sur la crise du discours de l'émancipation).

Par rapport au film moderne et les cinéastes contemporains de Fellini, il est intéressant de signaler la réaction de Nowell-Smith (1993:14) face à l'attitude d'ordre général qu'inspire les films de Fellini : «il n'y a aucun signe de l'angoisse de la modernité telle qu'on la retrouve chez Rivette, Godard, Wenders ou Antonioni. Au contraire leur fonction est de dire au public : 'Tu sais et je sais que le monde perdu est perdu, mais néanmoins on y sera de nouveau là : Guido va mettre en place son histoire ; Marcello trouvera l'ange même s'il ne peut pas lui en parler» (n.trad.).

19 Vovelle (1976:265) remarque le caractère ambigu, ambivalent de la fête du Carnaval et le fait qu'elle s'instancie parfois comme fête révolutionnaire, car elle représente un «héritage de très longue durée et dépassement de tout à la fois, la fête carnavalesque n'est pas <<la>> fête révolutionnaire : elle est l'un des visages et à coup sûr un des temps forts». également Kinser (1991 b:253) souligne le fait que le Carnaval est un schéma qu'il appelle «pan-carnavalesque anhistorique» (a historical pan-Carnivalism) qui s'instancie dans plusieurs phénomènes historiques et locaux.


1044

Chapitre 2

Notes

1 «Carnaval a enfoncé des portes ouvertes, il a mangé des oeufs et de la viande les jours défendus, il a dansé le cancan, le chahut, la cachucha et autres danses lubriques. Pour avoir osé réapparaître, il mérite d'être condamné comme récidiviste, il sera brûlé vif ce soir à la Porte des Bouchers» (à Villenauxe) (Durand 1982:49). Voir aussi Fabre 1992:63 et Fabre & Camberoque 1977:136 sur le roi des prisonniers qui régna trois jours : «le mardi il est jugé et brûlé le mercredi» (1946) ; également on trouve dans Fabre & Camberoque le sacrifice du mannequin (1977:163) et la mort

après **jugement** - le testament et l'enterrement burlesques en Catalogne où «Ce monstre d'excès, ce héros de la démesure sera pendu, noyé ou plus souvent brûlé après que son avocat eut vanté ses dons de joyeux compagnon et eut fait, dans sa plaidoirie, l'éloge de la folie carnavalesque» (1977:176) ; à Cournonterral, le 3 mars 1976, «la nuit un gros Pailhasse-mannequin et sa femme, Taxa et Poubela, incarnations des derniers problèmes municipaux, seront jugés au milieu du bal et brûlés» (1977:182) ; un autre jugement a lieu à Trèves (1977:184) ; à Venise (1523-1680) (Reato 1991b:25-6).



842

2 Bondanella (1992 :189) énumère les cinq épisodes des artistes clowns qui interrompent le documentaire parisien.

3 Film réalisé non par Fellini lui-même, mais par Gianfranco Angelucci sous le titre *Fellini nel cestino* (1989). Le film est un recueil d'épisodes «à la Fellini», en fait un renvoi parodique à quelques épisodes ; le film lui-même étant construit comme un épisode de Carnaval. La **parodie** est orientée vers le film récupéré - qui a, à son tour, une structure carnavalesque.

Le premier épisode (*Amarcord*) reprend le motif de la recherche par un éboueur d'une bague perdue par une jeune fille dans le trou des excréments de la ville. Chercher la bague dans la merde (équivalent de la boue ou de la **lie**) trouve sa source soit dans l'imaginaire alchimique (comme recherche et transformation d'une substance par un passage par la *prima materia*) soit dans l'épisode biblique de Jov. La descente dans le trou est un motif infernal : la ***nekyia*** (on le retrouve, explicité, dans *La voce della luna*) .

Le second épisode (*I vitelloni*) reprend une **farce** de Carnaval faite par un des «veaux» à un Chinois. Celui-ci se moque du petit ombilic de l'oriental.



1071

Le troisième épisode (*Casanova* -1) reprend la rencontre grotesque de Casanova avec une nonne ayant des **seins géants**, «qui ont grossi en une nuit». D'autres motifs de Carnaval sont repris : l'action du héros attiré par le corps de femme (son dos et ses seins) a lieu dans un couvent ou se tisse la nappe pour l'autel.



63 ISIS MULTIMAMMIA
D'APRÈS V. CARTARI. ÉD. 1615.

1072

1072

Le quatrième épisode, lié à l'antécédent (*Casanova* -2), illustre le voyage du protagoniste en Turquie. Cet épisode est coupé par des passages où on revient à l'espace diégétique de l'interview. Quelques motifs apparaissent également : le franchissement d'un **couloir** qui mène vers le harem, le **regard** furtif par la serrure du harem du fou **qui épie**, le trouble homosexuel de Casanova et le voyage en **couple** sur une eau souterraine.

Le dernier épisode (*Les Nuits de Cabiria*) représente la rencontre entre Cabiria et l'homme qui, un sac de victuailles sur le dos, rend visite à des pauvres gens, réfugiés dans un trou creusé dans la terre.Il s'agit probablement d'un épisode qui peut être sanctionné par la **rencontre infernale**.

4 Les commentaires et les gestes de ce «humble» personnage féminin provoquent d'une manière déviée des réponses de la part de Fellini qui sont plus relevantes pour notre contexte que celles qu'il donne à son interlocuteur. Le personnage nous rappelle la danseuse française du bar «Cha-cha-cha» de *La docle vita* qui reconnaît que le spectacle du clown la fait pleurer. Le même commentaire face au spectacle : «mi face(va) piangere» est utilisé ici par le personnage féminin. Au niveau du discours fellinien elle remplit un rôle de consigne de lecture.

5 On peut voir également ici aussi une instanciation sous le régime de la farce parodique du texte de Dante. La **farce** est une descente infernale du héros accompagné par son ami en quête d'un féminin idéal. La Béatrice s'insinue (comme on le verra dans le chapitre 11 - La mère folle. L'iconopraxie - sous les traits d'une anonyme. Egalement on verra que sous les traits de la femme anonyme inclue dans le système descriptif de la /représentation cinématographique/ se cachent soit une des figures des **trois Grâces** (et le fait que la jeune projectionniste mange une pomme ne serait pas sans rapport avec cet envoi) soit une épiphanie de la **Vénus** (v. chapitre 12 - notes - La représentation).

1073



1074

6 Le rituel et le symbole populaire de la **mort-noce** semblent être, en général, européens dans les jeux masqués avec le mort ou autour de lui» (Drogeanu 1985:266). v. aussi «le mariage à tout casser» dans les Pyrénées catalanes (Fabre 1992:45).

Une confusion similaire apparaît parfois dans les célébrations des victoires («le paradoxe n'est que d'apparence, d'associer la fête funèbre au triomphe : les deux cérémonials, en fait, se ressemblent, et souvent, on l'a vu, se confondent» - Vovelle 1976:247). Sous la forme de la **danse macabre** (le *Triomphe de la mort* (1566) de Jérôme Bosch) la fête évoque son envers, «mais, dans le carnaval, la relation est plus intime, plus centrale encore» (Fabre 1992:45)

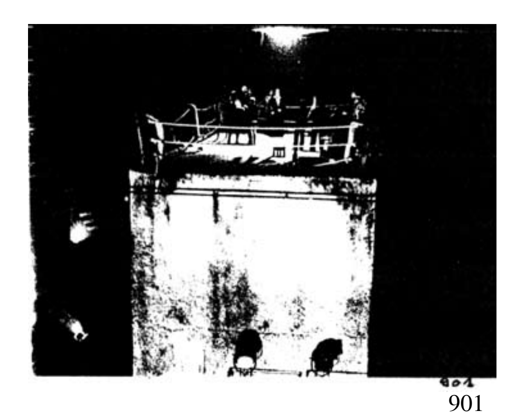
7 Il est peut-être pertinent d'analyser quelques propos de Fellini au sujet du **cirque**. Fellini décline sa compétence en la matière : «je ne sais rien du cirque (...) il me faut avouer aussi que je ne suis allé au cirque que très peu de fois dans ma vie» (Préface de Fellini à un ouvrage sur le cirque - voir Renevey 1977). Cette feinte rhétorique ouvre la voie pour un figural, car il s'agit d'une dénégation qui affirme le contraire de ce qui est nié. Mais il faut comprendre que l'accès à ce contraire se fait par la voie figurale, c'est-à-dire par la figure de la «dénégation» et par celle du mélange carnavalesque des opposés (je ne sais pas / je sais) : «Même si je ne sais rien du cirque, je connais tout du cirque, ses moindres recoins, ses lumières, ses odeurs, sa vie secrète. Je connais bien tout cela, je l'ai toujours connu» (s.n.) (idem.). On remarque que déjà ici le cirque est à comprendre comme le système descriptif le /cirque/ (qui sera détaillé ensuite sur un long passage). Le système descriptif sert de descripteur pour le cinéma. Mais ce cinéma est, par un nouveau tour de vis, une forme de vie : «voyage en famille, au milieu d'une très grande famille, le sentiment de réaliser l'utopie d'une vie sociale harmonieuse, d'une société idéale» (s.n.) (idem.). Cette entité hybride, cirque-cinéma est équivalente à «l'origine de toutes les formes de spectacle; même si cela n'est pas exact du point de vue de la chronologie, on peut dire, en tout cas, qu'il les contient toutes potentiellement. (n.s.) (idem.). Entité originaire, le **cirque-cinéma** contient toutes les formes de spectacle, mais on voit que cette entité est désignée par un texte - un figural - et qu'elle se confond avec celui-ci. La quête d'un originaire aboutit à un autre figural.

Fellini reconnaît en fin de préface qu'il est tenté de faire une mise en abîme : «Je suis assez tenté de raconter le cirque dans un cirque (...)» (s.n.) (idem.). Les dernières lignes, d'une façon de encore une fois rhétorique, posent l'équivalence de cette entité avec le **voyage**. Ce voyage, à l'invitation des «amis les Orfei» implique, par la suspecte étymologie des Orfei (probablement un multiple d'Orfeu - Orphée), un voyage dans un au-delà, un **voyage infernal**, donc une thanatopraxie. «Je m'amuse à m'imaginer là-dedans. <<Quelle belle vie, je crois pouvoir dire. Quelle belle vie. Quelle façon aventureuse et emblématique de voyager dans sa propre vie!>>.» ((s.n.) (idem.).

8 Un mélange similaire est réalisé dans la Rome antique dans le cas des combats associés aux rites funéraires (Renevey 1977:25).

9 «un fondement de la vie culturelle des communautés archaïques qui concerne soit des moments de la célébration du nouvel an européen soit les fêtes de printemps en Chine» (Drogeanu 1985). On mentionne souvent ce topos dans les manifestations de Carnaval : les combats à l'envers formés de batailles de fleurs, bonbons ou d'autres projectiles comme les confetti de plâtre (Fabre 1992:66 ; Heers 1983:13-17 - en Italie - ;

Ayala & Boiteux 1989:87).



901

On retrouve à Nice le combat rituel dans toutes les mentions de cérémonials carnavalesques (Ayala & Boiteux 1989:167). On le retrouve dans le combat des *pailhasses* à Cournonterral et dans celui des *fecas* à Limoux (Fabre & Camberoque 1977:8-9). A Narbonne «les Arlequins armés de leur batte donnaient la chasse aux Dominos» (Fabre & Camberoque 1977:12). A Venise on trouve les querelles entre acrobates (1547) (Reato 1991b:26) et la barufa (en 1791), un simulacre de combat où, «quand tout semblait sur le point de dégénérer de manière sanglante, on déposait les couteaux et, dans l'hilarité, on fêtait la paix retrouvée par une tournée générale et en chantant des airs populaires» (Reato 1991b:78 ; sur le mauresque, danse rythmé qui simulait une bataille - 1991b:38). Voir aussi au sujet des combats de Carnaval dans Fabre 1977:12/200 et Coussée 1989:34 sur les joutes rituelles/sportives : le jeu de la choule. La rixe dans Vovelle 1976:62. Combats de jeunes le 31 decembre en Roumanie a Ruginoasa.

10 Girard fait une référence, un brin obscure, à l'oeuvre de Fellini, mais qu'on comprend comme envoi à ce qu'on appelle la **farce** (ou, autrement dit, au récit de la crise sacrificielle qui produit un changement d'état ontique de la victime). Selon ces propos la farce serait la structure narrative dominante du récit fellinien : «Le thème des vacances qui commencent à mal tourner, spontanément redécouvert, puis déjà traité ailleurs sous des formes différentes, domine l'oeuvre cinématographique d'un Fellini» (Girard 1987:188).

11 Sur **l'étalement du luxe** et du pouvoir dans les processions de Carnaval en Italie voir Heers (1992:17sq/19).

12 Ce qui rappelle les naumachies de la Rome antique, c'est-à-dire les combats navals entre hommes montés sur des navires pour l'amusement du cirque. Par exemple, la naumachie de l'empereur Claude qui avait rassemblé pour le spectacle dans les arènes (remplies d'eau) cent navires et dix neuf mille «figurants» (Renevey 1977:25).

13 Une partie de l'iconographie du topos du «monde à l'envers» est rassemblée dans l'ouvrage de M.Lever (1979), Le monde à l'envers.

14 Cette image nous renvoie vers l'intertexte du jeu de l'outre, *l'ascoliamos* (qui faisait partie des *Ascolies*, fêtes grecques en honneur de Bacchus - 1345 av J.-C.), où des acrobates sautaient sur une outre remplie de vin ou de l'air, graissée sur la surface extérieure, et essayaient de s'y maintenir en équilibre (Renevey 1977:18).

15 Voir le chapitre 9 - Les souffles - sur la figure du **clown avec la trompette** dans le contexte des souffles (et aussi Chapitre 9 - notes : note 6:les soufflets).


1075

16 Le **set**, la zone de lumière du studio (métonyme dans les systèmes descriptifs de la fabrication du /dispositif cinématographique/ et de la /création artistique/), est un formant dans l'image du grand **feu** sur la place publique (*Amarcord*) et de la danse dans la discothèque de *La voce della luna* - métonyme de /Carnaval/ . D'autre part il peut être inscrit dans le système descriptif du /jugement/ (le **jugement** de Carnaval) qui, à son tour, peut être inscrit dans un scénario de mort /initiatique/. La description que fait Fellini au sujet du set illustre en partie ces propos : «La silhouette voletante du frac, que dans cette obscurité, j'entrevoyais à peine, avait été rejointe par le couple de jeunes gens, qui à présent emmenaient l'acteur, comme en état d'arrestation, vers un grand demi-cercle formé par d'autres silhouettes sombres immobiles, qui me tournaient toutes le dos, au bord d'une zone fortement illuminée. C'était donc là le set, le set magique, un instant avant le clap» (Fellini 1989:25)

17 Voir Durand [1984:98] pour l'idée que les jeux sont le conservatoire des symboles ou des rites désaffectés comme, par exemple, la marelle, qui est la «ludification d'un rite initiatique païen (forme spiralée), puis chrétien (forme basilicale) dont l'enfant n'a conservé que le geste sportif».

Le jeu se fait par l'intermédiaire des dés («rouler le cube, c'est faire tourner la roue de la fortune», Sorval 1985:15). Le choix de l'oie est motivé par Sorval par une association phonétique (un mécanisme de rébus) : «Ma mère l'oie» = «Ma mère loi», ce qui équivaut à la référence à un ordre cosmique. La marelle est motivée selon une chaîne de transformations phonétiques *marelle* > *mérelle* > *mère-el* > mère de Dieu .

Le Jeu de l'oie est un trajet en spirale de l'extérieur vers l'intérieur (v. le chapitre 7 - L'Enfer - le trajet du protagoniste fellinien comme **descente** en spirale vers un intérieur) en sept cercles concentriques (chacun comportant 9 cases). A la fin du trajet le processus aboutit à la pondaison «d'un oeuf d'oie» (le chiffre 9 caractérise le nouveau et comprend, pour la langue des oiseaux, un nouvel oeuf [on dirait plutôt dans le système descriptif /oiseau/] (Sorval 1985:18).

Regardons un instant les figures de ce jeu :

1 la forêt et le cerf
2 le donjon
3 la grotte
4 la coquille
5 l'épée et le fuseau
6 le cheval
7 l'hôtellerie
8 la vouivre
9 le pont de l'épée
10 les dés
11 le coeur flamboyant
12 le puits
13 la fontaine et la licorne
14 le labyrinthe
15 le bouclier au lion
16 l'habit blanc
17 la prison
18 la fournaise du phénix
19 l'anneau d'or

20 le crâne
21 la nef
22 la triple enceinte

A titre d'exemple, on peut se rappeler que certaines figures des films de Fellini sont des variantes de ces «cases» marquant les repères d'un possible trajet initiatique :

1 - la **forêt** du début de *La Cité des femmes* (v.ch.7 - L'enfer)
2 - la **tour** de la fin de *Roma*, le **château** repaire de Cazzone (*La Cité des femmes*).
3 - la **grotte** de *Satyricon*, de *Roma* ou de *La voce della luna* (v.ch.7 - L'enfer : la galerie souterraine).
4 - la **coquille** de *La Cité des femmes* ou sa variante l'oreille d'*Amarcord* et de *Casanova*.
6 - le **cheval** psychopompe de *Satyricon*, *La docle vita* (v.ch.7 - L'enfer : le bestiaire infernal)
7 - l'hôtellerie qui apparaît sous la forme de **l'hôtel** d'*Amarcord* (v.ch10 - La place publique : l'humain)
8 - la vouivre est une variante de la Mélusine et de nombreuses **figures féminines** reprennent ce motif (v.ch.10 - La place publique : l'humain : les figure féminines)
9 - le coeur flamboyant peut être une image du **feu** (le «chaudron sur le feu : *Satyricon*, 8 1/2, *La voce della luna*, *La Cité des femmes*)
12 - le **puits** (v.ch.7 - L'enfer : le puits).
13 - la **fontaine** et la licorne (v.ch.7 - L'enfer : la fontaine)
14 - le **labyrinthe** (v.ch. 7 - L'enfer : le labyrinthe)
16 - **l'habit blanc** est un attribut du fou : *Casanova* ou Salvini (*La voce della luna*).
17 - la **prison** apparaît dans *Casanova* ou dans *La Cité des femmes*.
18 - la **fournaise** du phénix apparaît dans *Casanova* et *Satyricon*.
21 - la **nef** (*E la nave va*) (v. index des figures)



1069

18 Pour le concept d''allégorie' voir Paul De Man, 1979.

Chapitre 3

Notes

1 Sur la transformation du cérémonial traditionnel en jeu théâtral voir Bablet 1985.

2 Dans une sorte de «faire le mort» on jette de la farine et du son (Baroja 1979:72). Cet acte de «donner la mort» - équivalent de l'expression «*sia ammazatto*» prononcée lors de l'éteinte de la bougie de l'autre pendant le Carnaval de Venise (v. Bakhtine 1974) - trouve une variante dans :

a. - les arrosages et les seringues remplies d'eau (Baroja 1979:62) et
b. - les projectiles qu'on jette envers l'autre - des oeufs remplis d'eau parfumée qu'on lance vers les demoiselles (idem. 1979:64) (v.

aussi Reato 1991). Il faut également noter qu'il existe une possible liaison entre le **jeu de balle**, le fait de lancer des pommes et Vénus, car les amants qui se lancent des pommes reprennent un objet qui appartient à Vénus (Wind 1992:98).



1076

On pourra se souvenir de l'utilisation que fait Bunuel dans *Cet obscur objet du désir* de l'arrosage (a.) qui est, selon l'explication offerte par le protagoniste, un substitut pour l'acte de tuer quelqu'un. On pense que Bunuel fait un typique usage carnavalesque du motif dans un film conçu selon le scénario de la farce rituelle.



1045

Le motif b. mélange l'agression érotique avec celle de la mort et forme ainsi une unité symbolique ambivalente.On le retrouve comme **jeu de balle** dans *Satyricon* et comme fille avec un ballon dans *Toby Dammit* et *Roma*. Le ballon du jeu de l'enfant devient dans certains contextes le **ballon - vessie**, représentation de l'âme (voir le chapitre sur les souffles).

Le **masque** de farine, le masque blanc est une *larva* - masque de théâtre terrifiant ou marionnette macabre - qui dérive des spectres maléfiques du Moyen-Age, les esprits des morts (Baroja 1979:236). L'usage du masque blanc renvoie ainsi à une représentation des âmes ou des esprits des morts. 3



1086

3 Le **regard** direct, troublant, **à la caméra** est un dérivé de la tradition symbolique des regards de Gorgone ou de Dionysos (Frontisi-Ducroux & Vernant dans Bablet 1985:25).

4 L'entité du **clown** (variante du **fou** de Carnaval) conserve des traits sexuels bi-valents. Il est en quelque sorte en lui-même un opérateur d'annulation des oppositions. Il est soit, comme dans Ginger et Fred, un **être double**, soit un être qui tend vers l'union du couple des contraires (Casanova ou Salvini de *La voce della luna*). Sur la fonction du Carnaval comme «inversion de

oppositions bipolaires» manifestée au niveau de la figure de **l'enfant** et de **l'androgyne** on peut voir Ivanov (1984:14).

Le caractère enclin pour le **travesti** *(I Vitelloni*; *Satyricon*) ou **enfantin** des fous felliniens désigne cette à-sexualité. Voir à cet égard aussi le commentaire sur le caractère à-sexuel de la figure du clown «féminin» : Gelsomina (*La strada*) et Cabiria (*Les nuits de Cabiria*) dans Bondanella 1992:16-7).



1077

La figure féminine - comme on le verra au chapitre 11 - La Mère folle - est elle aussi un **androgyne** (un symbole totalisant). Elle est représentée comme un creuset de mélange des catégories. Comme la figure de la Gorgone «elle est jeune et vieille à la fois» (le domaine temporel) «belle et laide, masculine-féminine, humaine et bestiale» (Frontisi-Ducroux & Vernant dans Bablet 1985:21).

Le fou est un **être double** (les gémeaux) (les deux clowns de la fin de Les clowns ; Gelsomina et Zampano de *La strada* ; Pipo et Amelia de *Ginger et Fred*). Il forme des paires complémentaires comme dans le film comique classique (Laurel & Hardy) selon le modèle de Cervantes. Selon la perspective bakhtinienne il est un être dialogique (comportant en soi une scission nécessaire pour la formation du langage, donc contenant en germe le principe de la tour de Babel - opposé au langage immédiat adamique).

Un autre **androgyne** est, selon Solomon (1982:39-44) le personnage de Bhisma de Juliette des esprits.

5 Si on parle en termes d'espaces mentaux d'espaces subjectifs on prend aussi en compte les connecteurs (les fonctions de transfert d'un espace à l'autre ; vers la cible ou le domaine parent). Le trajet de lecture détermine la trajectoire de dépendance, la parent,. Celle-ci peut être définie en termes de réunion ou selon la structure du connecteur. Les débrayages de Fontanille (1989) ne dépendent pas seulement de l'action énonciative d'une instance auctorielle. Il existe des connecteurs qui instancient une typologie plus large que celle définie en termes de savoir, pragmatique et thymique. On croit qu'on peut définir ces connecteurs en fonction des unités symboliques qu'ils instancient ; certes des unités symboliques ayant un contenu abstrait.

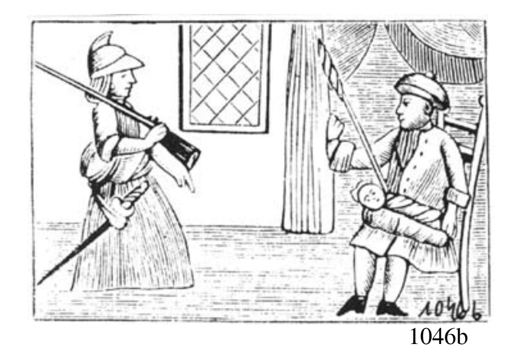
6 La **flûte** est une variante de la **trompette**. L'élément provient de l'iconographie qui constitue le paradigme :

(a) l'ange annonciateur, Gabriel ;
(b) la figure du Jugement du Tarot ;
(c) l'Hermes-mercurial (Wind 1992).

Sur ses apparitions dans les oeuvres d'inspiration ésotérique du XVIII-ème siècle (Mozart, *La Flûte enchantée* [1791], Goethe, *Der Zauberflote zweiter Teil* [1797], voir Baltrusaitis, 1985:42). Il apparaît comme élément d'un Carnaval vénitien en 1978 sous la figure du diable, l'ange ou l'arlequin qui joue de la trompette (Santagiuliana 1981:1).



1046a



1046b

Chapitre 4

Notes

1 Voir Biedermann (1989:434) :
- Le *Mat* (le Fou) (associé au vent et à l'air) (De Vries [1976] : l'androgyne)
- Le *Bateleur* (De Vries [1976] : le magicien et le jongleur)
- La *Papesse* (associée à la lune) ; (De Vries [1976] : déesse lunaire : Isis, Cybele, Artemis, Marie)
- *L'Impératrices* (associée à la Vénus)
- *L'Empereur*
- Le *Pape* (De Vries [1976] : situé entre deux colonnes)
- *L'Amoureux*
- Le *Chariot* (De Vries [1976] : la guerre, le pouvoir)
- La *Justice*
- *L'Ermite*
- *La Rue de la Fortune*
- La *Force*
- Le *Pardon*
- La *Mort* (De Vries [1976] : le changement)
- La *Tempérance*
- Le *Diable*
- La *maison Dieu* (associé à la tour et à l'éclair)
- *L'Etoile*
- La *Lune* (Chailley [1991:186] associé aux chiens, tours, eau et au crabe) (illustration in Gettings 1978:103).
- Le *Soleil* (Chailley [1991:186] : associé à 2 enfants, larmes)
- Le *Jugement* (associé à la trompette
- Le *Monde* (in Gettings 1978:130 la jeune fille dans un motif végétal en forme d'oeuf associée à l'ange, le lion, le taureau et le faucon) ; (De Vries [1976]
- Le *Pendu* : acrobate) (Baltrusaitis [1988] parmi les acrobates, l'homme la tête en bas)

2 La présence du **Carnaval des enfants** est maintes fois mentionnée dans la littérature sur le Carnaval : Durand 1982:38-40 ; (la fête de l'ours dans les Pyrénées catalanes à l'époque de changement d'âge et le mariage ours-garcon comme rite d'initiation) Fabre, 1992:50 ; Fabre & Camberoque parle de jeu avec la mort [au Saint-Loup dans tout le bas Languedoc] comme procession de «garcons et filles, cette fois associés, partant ensemble pour un lieu sauvage, bosquet ougarrigue, où ils mangent ensemble<<sur l'herbe>>, l'omelette du renouveau festif, pleine comme la lune et les crêpes de la Chandeleur» et qui chantent «maintenant que nous sommes morts / nous marchons dans les jardins» (1977:147) (il s'agit d'une description qui associe le ***locus* sauvage** [le jardin], **l'enfer** [les morts], les **jeunes**, le **festin lunaire** [la lune et les crêpes de la Chandeleur ; éléments qui sont présents dans les films de Fellini] ; Vovelle (1976:24-5) parle

de Caramantran, «fête à dominante juvenile» où il y a un jugement du premier jour de Carême (ou <<*paillado*>>), un mari battu» ; Baroja mentionne des assemblées de jeunes («règne de Noël») (1979:322) . Le royaume de l'enfance est marqué par le renversement rituel de la hiérarchie (le jour des Innocents où les enfants de choeur faisaient l'office d'une manière facétieuse), quand on cédait l'autorité aux enfants et **l'adulte se déguisait en enfant** (Gaignebet 1974:44-51) ; voir aussi Gaignebet (1980) sur les multiples manifestations du folklore obscène des enfants.

Les confréries joyeuses des groupes de jeunes mettent en place l'organisation du Carnaval sur un plan sexuel, marqué par la séparation rituelle des classes d'âge (Fabre 1977:149 : les jeunes (los joves) /vs/ les mariés (los maridats) /vs/ les nouveaux mariés (los novis) ; 1977:153 : les confréries des garçons célibataires [qui ressemblent à la confrérie des «vitelonni»] ; le royaume d'enfance (1977:156-7/9) ; le règne éphémère d'une jeune fille (1977:172-3) [ce qui nous envoie à **l'élection de la miss** : I vitelonni ou La voce della luna] ; Carnaval est anthropomophisé et devient la victime des jeunes («Dans les villages du Razis ou des Corbières, Carnaval n'est qu'un rôdeur nocturne capturé par la jeunesse», 1977:175) [la **victime des enfants** est, chez Fellini, le docteur Antoine *(Les tentations du docteur Antoine*) et Snaporaz (*La Cité des femmes*)] ; la farandole de Trèves où «une quinzaine de jeunes gens - entre 14 et 20 ans - font la chaîne et courent en ondulant autour de la fontaine» [on dirait à la manière des femmes qui entraînent sur patins à roulettes Snaporaz dans leur danse effrénée - *La Cité des femmes*], 1977:184.

3 Fabre sépare le rite du «**roi de Carnaval**» du rite de la «**chasse à l'homme sauvage**» (1977:175). Egalement Flaud considère le charivari un dérivé issu du mythe de l'homme sauvage (homme-animal) et des rituels du rapt a fonction de fécondation. La horde sauvage ou les guerriers fauves deviennent le chasseur sauvage ; l'entité hybride (boucs, ours, cheval) ou le fou agresse en frappant et en rouant des coups a fonction fécondatrice (Flaud 1985 :47sq)



1047



852

Il situe la figure du Pétassou, «énorme boule de chiffons bariolés» (< variante Pédassou (= synonyme provençal d'Arlequin)), héros des mascarades provençales dans la descendance d'Herlequin, Hellequin, Hernequin (d'origine probablement germanique qui désigne un démon) dont il retrouve les traces comme Harlequin dans le théâtre médiéval (*Jeu de la feuillée* d'Adam de la Halle - vers 1276 -, dans les charivaris (où Herle et clochettes signifiaient <<faire du tapage>>) et dans des passages de Chrétien de Troyes et Houon de Méry (au XII-ème siècle où son habit était de toutes les couleurs) (1977:186-7). L'arlequin démoniaque fait partie de la catégorie des hommes sauvages. Fabre note la présence du diable dans un texte d'Ordéric Vital (moine normand au XI-ème siècle) qui fut puni pour sa malveillance à errer dans le ciel suivi d'une meute de chiens ou d'âmes (une chasse volante marquée par la présence d'un grand bruit de sonnailles) et de la croyance vivante dans l'Europe occidentale du la Maisnie Hellequin (connu en Gascogne et Catalogne et revenu dans le Tarn comme *la caça d'ou Comte Roge* (la chasse du comte rouge) et dans l'Ariège : la caça del Rei Artus (la chasse du Roi Artur) (1977:187-8). (v. aussi les cérémonials de 1er Mai et de l'Ascension quand le Fou se cache dans les hautes herbes le jour de Pentecôte afin d'être rattrapé et capturé par des jeunes gens (Gaignebet 1986:137,II et 166/136,II).

Pour Flaud l'arlequin est aussi un dérivé de Hellequin < Hanla-Kinje < Wotan (doublet de Odin ; celui qui, en relation avec le monde des morts, conduisait la bande des hommes-animaux et l'armée endormie : *haberfeldtreiben*) (Flaud 1985 :89 et 96-8).



FIG. 93 Sporting children, front part of a sarcophagus, early third century A.D.

FIG. 94 Playing children as symbols of death, in Hans Holbein's *Imagines mortis* (1547).

1079

Les **enfants** mettent en place un «roi de Carnaval». Baroja situe la coutume des élections d'un prêtre parodique par les enfants (un évêque ou abbé des fous) en descendance des Saturnales et de leur roi (1979:320sq).

L'enfant représente pour Gaignebet (1980:311sq) un Dieu intermundain (un enfant espiègle, maladroit et cruel, obscène, un fripon divin). L'obscénité - un de ses attributs (tel qu'on le voit, par exemple, dans *Les Tentations du docteur Antoine*) - est «la forme dégradée d'un sacré pré-chrétien» (1980:318).



Fig. 95 Lucas Faydherbe (or workshop), *Cupids in Bacchanalian Scene*, ivory, Flemish, seventeenth century. 1080



Fig. 96 Child with hourglass and skull, probably Flemish, seventeenth century.

1080

4 Sur l’attitude de refus de Fellini d’une interprétation autobiographique de son oeuvre dans Bondanella 1992:91

5 Dans *L’Interview* le rôle de l’auteur se dissocie dans une série d’instances actantielles situées sur différents paliers :

Fellini-(i) - la figure de l’auteur, l’instance énonciative du discours filmique (selon Fontanille [1989] un «focalisateur») - ;

Fellini-(ii) - l’instance acteur de l’énoncé filmique («assistant» et «assistant-participant») qui embraye un nouveau palier narratif - ;

Fellini-(ii a), celui qui sait comment est fait le film et

Fellini-(ii b), celui qui est la victime de l’interview des japonais ;

la figure du jeune acteur qui interprète le rôle de Fellini-(iii) dans le film ;

la figure de Marcello Mastroianni qui :

(a) joue le rôle de Mastroianni qui joue

(b) le rôle de Mandrake et qui

(c) joue aussi le rôle d’un alter ego (présent dans la diégèse) de Fellini-(ii), donc représente un Fellini-(iv) et la figure de Marcello dans la projection de *La dolce vita* qui est à son tour un autre **alter-ego** de Fellini, donc un Fellini-(v).

On remarque que la dispersion dans différents espaces fictionnels de la **figure de l’auteur** (Fellini) reprend la structure en «ruche» des espaces qui représentent le trajet du picaro de ses films. Néanmoins la figure de l’auteur devient ici, selon la convention carnavalesque, une **instance énonciative anonyme** (coïncidente avec l’espace de la foule, le protagoniste du drame du Carnaval) qui créé et est créée, (principe actif et passif, générateur et généré).

6 «L’eau originelle, en tant que corps maternel, sein maternel et berceau, est une image réellement mythologique, une unité significative et représentative qui ne peut être décomposée plus avant (...) Il est dit en parlant de Hera-Peg, Marie; la mère portant dans son sein l’enfant divin, qu’elle porte dans son sein comme la mer porterait un navire lourd de mille fardeaux. On ajoute encore qu’<<elle n’a qu’un poisson>> - le même qui avait été aussi appelé navire; L’allegorèse chrétienne du poisson apparaît comme un phénomène secondaire, à l’histoire de la même figure mythologique (...)» [s.n.] (Jung & Kerenyi 1974:79) (v. aussi sur les acceptions traditionnelles du symbole de l’eau dans Cooper 1986:209).

Dans G.Massey, *Natural Genesis* (p.452), apud Gettings 1972:86, dans le zodiaque hermétique «Pisces s’appelle Ichton, et le poisson est la déesse féminine qui a donné naissance au jeune dieu-soleil comme son petit poisson». (v. aussi dans Cooper 1986:56 le poisson comme épiphanie des déesses du monde infernal, de la lune, de l’eau, de la vie et de la fertilité, comme Ishtar, Isis ou Vénus).

L’enfant est une épiphanie du **navire**

: «Son apparition était en même temps une épiphanie du navire : Apollon delphinomorphe prit place sur le navire de ses futurs prêtres. Nous voyons ici une preuve que, comme dans l'ancien texte oriental chrétien qui a été cité, <<poisson>> et navire peuvent être des images équivalentes. En tant que variations du même thème, les deux réunis expriment la même chose» ([s.n.] 1974:79)

«Le soleil levant et l'enfant qui vient de naître sont autant une allégorie de **l'enfant originel**, que l»enfant originel est une allégorie du soleil qui se lève et de tous les enfants qui naissent au monde (...) Dans l'image de l'enfant originel, le monde parle de sa propre enfance ; il dit quelque chose de soi qui, exprimé par le monde, est tout autant lever de soleil que naissance d'un enfant» [s.n.] (1974:71-2).

7 «Le monde d'Okeanos est celui de Protée, les eaux originelles et la mer, sont dans la même relation que l'enfant originel et les enfants qui viennent de naître : tous deux sont les symboles - les allégories, au sens que Goethe donnait au mot - de l'élément intemporel de la création et de la transformation» (Jung & Kerenyi, 1974:76)

8 **L'enfant** est un signe de l'indétermination : «Essayons-nous d'évoquer d'entre les morts une mélodie venant des origines ou une image de l'originel ? Que tout soit effacé et reste essentiellement indéterminé. Car c'était là notre sujet, l'indéterminé originel, l'enfant originel» (Jung & Kerenyi 1974:104). Etre indéterminé, mais aussi un être issu d'un au delà, d'où les représentations iconiques où les enfants et les cupidons sont des symboles de le mort (Kuryluk 1987:166/ ill.p.180-1/fig.93-96). L'enfant est aussi une épiphanie du «*lapis*» alchimique, un symbole médiateur (De Vries 1976:96). Turner (1969:172, apud Ivanov 1984:14) note le rôle de médiateurs entre les vivants et les morts joués par les enfants masqués.

9 «C'est la naissance miraculeuse qui essaie de décrire le genre de l'expérience de création» (Jung & Kerenyi 1974:422-3)

10 «Je crois que l'art, c'est ca, la possibilité de transformer l'échec en victoire, la tristesse en bonheur. L'art c'est le miracle ...» (Fellini 1977:67)

Le fait qu'il n'y a dans ce film aucun contact motivé au niveau du récit (au niveau diégétique) entre le protagoniste et l'enfant suppose une corrélative connexion entre ces éléments dans un plan d'interprétation symbolique.

11 Le masque de la *commedia dell'arte* - Pantalone - est appelé, d'une manière ambivalente, «*puer centum anorum*». Vu la présence du grand nez crochu symbolisant la force virile on peut soutenir à titre d'hypothèse la filiation entre Pantalone et Casanova (Reato 1991:72).5Voir aussi sur la figure du personnage dans Greco, 1990)).

Néanmoins Casanova est conçu à travers la figure du petit homme (le «***manneken***»). Le petit homme face à la grande Déesse reste un motif fréquent aussi dans la culture grotesque (v. Kuryluk sur l'image des femmes mères qui dominent des mâles enfants : 1987:166-7). Gaignebet fait le commentaire de la figure de la vierge vénitienne qui file une toile pour faire le surplis du Pape-angélique et l'image d'un homme (le fils) emmailloté comme un petit enfant qui est comme au baptême, vers les fonts, présent, (1985:24). Cette image de la «régénération d'esprit et de doctrine» (1985:24) est à mettre en relation avec la figure de **Casanova-emmailotté** qui se trouve prés des **femmes tisserands** (qui tissent un voile à claire connotation érotique). La déesse mère présidant la scène est la Vénus. Un personnage qui porte une chemise blanche de femme, par-dessous ses vêtements, est identifié au suaire dans un cérémonial de charivari inversé ou l'agresseur est la victime (Flaud 1985 :65).



1436



1048

Egalement on peut mettre l'image de Casanova en liaison avec la tradition des tisserands initiatiques (Gaignebet, 1974:78sq). La figure de **l'homme couvert de bandeaux** apparaît dans *Satyricon* (au début dans la *suburra* on voit l'image d'un homme ligoté ainsi et, à la fin du film, le cadavre du poète Eumolpio est semblablement ligoté) et dans *E la nave va* (une affiche qui se trouve dans la cabine du capitaine du navire ; mais qui peut être aussi une image d'un **homme-coquille**).

L'infantilisme de Casanova peut être mis en relation avec le désir de régression de la figure de l'enfant ; un désir qui s'approche de l'imaginaire du chaos rituel du Carnaval et de l'image de l'enfer.

12 On trouve une actualisation du topos de la «**vieillesse et la jeunesse**» (v. Curtius) dans la Carnaval de Rio (v. la figure du Rei Momo, le roi bouffon dans Rector 1984:27. Collet parle au sujet de *8 1/2* de l'association entre l'enfant et le vieillard comme des proches du passage naissance-mort (1990:115). Une image similaire est décrite dans Baroja : des vieilles femmes en couches (1979:224). L'association entre la figure du vieillard et du jeune enfant apparaît aussi dans *E la nave va*. Selon Zumthor (cité par Gaignebet 1986:163-4) les déguisements de Merlin (celui qui rit à contretemps et qui se déplace dans le temps) sont en enfant et en vieillard, interprétables comme signe de son pouvoir de jouer avec le temps.



853

Merlin est aussi le nouveau né qui parle, car, au fait il est très âgé. D'où sa liaison étroite avec le **temps à l'envers** (Gaignebet 1986:164/390,II).

13 Une discussion et une bibliographie extensive du final de *8 1/2* dans Bondanella (1992:177-8).

14 Le **suicide** a lieu dans *La dolce vita* (Steiner) et *Satyricon* (les aristocrates) et est conçu sur le mode du désir, dans *Casanova*, *Juliette des esprits* et *Satyricon* (Encolpio au début du film).

15 Sur la liaison **lune - grand-mère** dans Gaignebet (1980:200-1) : la grand-mère dans la lune, la vieille dans la lune, la croque-mitaine : mère gobelalune, et sur la lune comme substitut sexuel dans Gaignebet (1980:291).

16 L'homme-plante est représenté comme **l'enfant-racine** («qui pleure dans le berceau et martyrise sa mère adoptive, dont le cri, lorsqu'il est arraché de la Terre le rend fou, qui trouve les trésors : la mandragore»). «Il est l'enfant - vieillard - racine, surgi tout formé du sol, produit du sperme diabolique et animé du pendu, n'est-il pas l'inverse de l'homme du Temps que nous connaissons, c'est-à-dire du Temps de Zeus ? Si l'homme est un arbre renversé, que ses cheveux sont comme des racines et ses jambes comme des branches, la mandragore n'est-elle pas un homme

racine dont les jambes couvertes de villosités de radicelles s'enfoncent profondément dans le sol et dont la tête est située au collet de la plante ? Elle est tout entière souterraine, comme l'Homme Sauvage ou l'Ours au moment de leur réclusion, car des croyances identiques nous semblent à la base des incubes, des succubes et de l'incubation dans la Terre du sperme du pendu» (Gaignebet 1986:165)





1140

17 Il s'agit d'une transformation de la figure de Théo, l'oncle **fou** qui monte dans un arbre à l'aide d'une échelle et qui, une fois **perché entre ciel et terre** (v. la balançoire) crie qu'il veut une femme (*Amarcord*). Cette scène, vue uniquement dans le cadre de ce texte, a une apparence réaliste acceptable. Transformée dans la scène de l'»enfance» de Salvini par décomposition en parties et par leur agencement différent, elle relève son caractère symbolique. Le motif de **l'ascension au Ciel** se représente comme (a) vol dans les airs (Guido au début de *8 1/2*) et Snaporaz en nacelle à la fin de la *Cité des femmes* et (b) comme ascension dans un arbre ou vol dans la balançoire. Le motif est équivalent avec la **descente aus Enfers** (voir les commentaires d'Eliade 1959:221/ ascension de l'arbre, du mat, de l'échelle ou de la corde :52/164 sq et le *descensus ad inferos* :218).

18 Selon la tradition, les morts, à Rome, au mois de février étaient censés errer, sous forme de **flammes**, à travers la ville (Gaignebet 1974:21). On voit, dans *La voce della luna*, les étincelles qui crépitent dans l'air, comme des feux follets, pendant que Salvini et le directeur du cimetière, Pigafetta, s'approchent de cet endroit à travers un champ vague. On peut aussi se rappeler des «*manines*» *d'Amarcord*, les flocons qui flottent dans l'air au printemps, et qui peuvent trouver leur interprétation symbolique par rapport aux images des âmes qui errent sur terre à l'époque du Carnaval.

19 Le **petit homme**, Salvini, est similaire ici à la figure de Casanova. Comme l'enfant de la maçonnerie, il est engendré sans père humain (Gaignebet 1985:264-5) et il se situe, comme adulte, dans la position enfantine - dans le **berceau** (qui engendre dans le discours carnavalesque selon le système descriptif du /tissage/ la navette ou selon le système descriptif de la /mer/ l'image de la nef des fous). Gaignebet parle du berceau de Jésus (1985:274) (sur le berceau comme image «renversée» de l'ordre dans les rites carnavalesques - **inversion du cycle de la vie** - [le <<géant au berceau>> est, chez Rabelais, Gargantua ou Pantagruel]. («Nous avons eu souvent l'occasion de voir en Carnaval des adultes, voire des vieillards, la tête recouverte d'un bonnet de nourrisson et riant goulûment sur une énorme tétine. Ils sont parfois véhiculés à travers la ville dans un landau. Il est vrai que l'état de folie, au moins quand il se traduit par la simplicité d'esprit

et l'innocence, est un retour à l'enfance, ce que dans leur rite les fêtes des fous marquent bien», Gaignebet (1986:352,II-note274).

Le **berceau est identifié au cercueil**. La mort est liée à la résurrection dans le scénario initiatique. Gaignebet décrit une cérémonie initiatique de la confrérie des maçons et des charpentiers qui honoraient Saint Blaise au XIII-ème siècle à Chartres où le Maître «est couché dans un cercueil, pleuré, comme un mort, puis ressuscité» (1986:93,I/352-3,II-note.274). On a vu que ce scénario sert de support pour la mise au tombeau simulée de Trimalchio, juste avant de mettre en scène la louange de la vie sous la forme de l'histoire de la veuve d'Ephèse (*Satyricon*).

Ce **berceau** devient **nacelle** portée dans les airs par la figure féminine à la fin de *La Cité des femmes* (image construite à partir du vieillard pris par sa femme géante dans une brouette dans *Les Clowns*). Pour Gaignebet, la figure de **l'adulte qui revient au sein de sa mère** est une image initiatique clef (1986:20). Jonas est appelé le <<fils de la veuve>> - selon une tradition qui ressemble à celle concernant Hiram, l'architecte du temple de Salomon (Gaignebet 1986:60 et 378-9). Dans un même contexte symbolique, il n'y aucune indication sur l'existence d'une figure paterne dans la relation de filiation entre Casanova ou Salvini et le principe féminin.

Il faut aussi voir que dans le premier épisode de *La voce della luna* Salvini passe à travers un trou creusé dans le plafond du cimetière à la manière d'un enfant qui nait. Son apparition de l'autre coté est suivie par l'ombre du corbeau et par la pluie. Cette naissance est à mettre en rapport avec le symbolisme du **corbeau**, inversion de la figure de la colombe (qui, dans l'»*opus* alchimique», représente la mortification, la putrification et le «*nigredo*» - dans Flamel <<teste de corbeau noire du noir très noir>>, Ferraton, 1991). La «naissance» est similaire au scénario symbolique de la naissance du ventre du monstre marin de la figure de Jonas (Gaignebet 1986:379). La **pluie** indique probablement un contact initial avec un des quatre éléments et/ou avec un principe fertilisant (comme dans la rencontre entre Zeus et Leda). (voir aussi la pluie dans la séquence de l'autoroute de Roma et dans le miracle de l'apparition de la Vierge dans *La dolce vita*).

20 Il s'agit de la figure de la ***Dea Muta*** (la déesse du silence ou celle qui apparaît dans la Fête de la Déesse Muette [Dumézil, 1924:203) (dans Gaignebet 1986:88/349,II). Au 19 février on fêtait à Rome la nymphe du silence Lala (< *Lara*, mère des Lares), période où s'ouvrait la «bouche de l'enfer» (Gaignebet 1974:26).

21 Gaignebet considère que les fêtes de Carnaval ont lieu, dans la société traditionnelle (et archaïque indo-européenne), pendant la période des rites de lustration, de fécondité, d'accueil, du rendez-vous avec les âmes des défunts (les ancêtres), les luttes des groupes de jeunes, et la période du silence (1974:27). Cette période coïncide avec la période : 2 février, Pâques, Ascension dans l'Europe occidentale. Il s'agit d'une période de 40 jours qui marque un cycle lunaire et demi. Le calendrier populaire et le système de croyances de cette astrologie réalisent une coïncidence entre le cycle lunaire et solaire. La période de «passage» est considérée comme :

(i) située sous le signe de la perfection (par la coïncidence du soleil et de la lune) ;

(ii) la régulation du passage temporel (la lune marque ce qui change, ce qui varie et «elle-même créé le temps») et

(iii) dans les doctrines manichéennes et les gnostiques la lune est considérée comme une <<pompe à âmes>>, une porte vers l'enfer) (v. Gaignebet 1974:27-31).

22 Gaignebet cite Zumthor pour la liaison entre **le rire du prophète et la transmigration des âmes** (1986:389,II-note;610) (P.Zumthor, <<Merlin le Prophète. Un thème de la littérature polémique de l'historiographie et du roman>>, Lausanne, 1943:174-5).

23 Le **trickster** apparaît dans un film d'inspiration «ethnographique» comme celui de Jane Campion, La leçon de piano (*The Piano Lesson*, 1993), sous la forme de l'enfant diablotin. Un film qui reprend une suite de symboles d'un rite d'initiation féminine.

24 La pluralité des **enfants** est considérée par

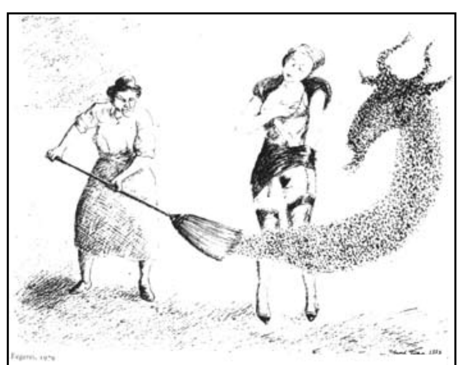
Jung comme signe de la fragmentation de la personnalité, de sa dissolution. Elle signifie le fait que l'individu «est encore à l'état de l'identification inconsciente avec la pluralité du groupe. L'église tient compte de cet état universellement répandu par l'enseignement du *corpus mysticum* et de la nature caténaire de l'individu» (Jung & Kerenyi 1974:124)

25 L'image est reprise, avec l'inversion des protagonistes dans *E la nave va* dans la séquence de la rencontre du vieux professeur de musique avec la fillette des réfugiés serbes.

26 Ayala & Boiteux 1990:103-5 ; voir aussi le **balai** associé au genêt et à la batte de l'arlequin, comme instrument rituel de clôture de l'hiver chez Fabre 1977:184/190. Pour Coussée il appartient à un rite d'inversion (il sert aux hommes pour salir (1989:38).



1081



1048

27 Pour Baroja la **balançoire** représente :

(1) une manière d'expier les suicides par pendaison et

(2) une façon de symboliser la fertilisation des terres (1979:55/69)



1050



851

Associé à la carte du Fou du Tarot, la balançoire est un élément qui renvoie au **vent** et à la fécondation du sol «en amenant la **pluie** ; réunit la femme et l'arbre ; est lui aussi symbole de vie» (Gheerbrant :102). On peut, selon cette interprétation de l'élément, analyser la scène de la rencontre antre Wanda et le cheick dans *Le Cheick blanc*. (sur

les souffles et les vents, voir le chapitre 9 - Les souffles).

28 La **danse** à fonction sacrificielle est un topos de longue date dans l'histoire culturelle européenne. La **farce** carnavalesque est une farce sexuelle rituelle. L'agent de la farce est, de manière dominante, un féminin. Voir, par exemple, la dérision du Roi de Carnaval élu pour des méfaits sexuels (Coussée 1989:25 : raconte qu'à Revin, en 1835, le Mardi gras, «celui qui s'était le plus souvent remarié était traîné sur la place, coiffé d'une couronne en carton et qualifié Roi des Ribauds»).

On peut mettre en parallèle l'interprétation de la **danse de l'Hérodiade** (Salomé) (v. Girard, 1982) comme une refabrication d'une ancienne légende où une figure comme Adonis / Attis est sacrifié au bénéfice d'une Grande Déesse, l'incarnation de la «Terre Mère» (Kuryluk 1987:201-2).



FIG. 107 Cesare da Sesto (1477–1523). Salome. 1082

La farce active ainsi où, en d'autres termes, est un scénario carnavalesque, sanctionné par un schéma narratif où la victime rituelle est un symbole de la mort et de la renaissance de la nature (v. Kuryluk 1987:192/201/195). Cette histoire a eu une longue survie à cause de son «profond *urgrund* mythologique» et s'instancie dans les images fellinienes de la fascination et de la séduction féminine. L'ambivalence de l'image de la femme qui danse apparaît avec clarté sous le topos de la **vierge et putain** - image qui se manifeste dans *La Cité des femmes*.





1141



406b

La danse de Sarraghina, en tant que figure, apparentée à la danse séductrice de Sylvia, (*La dolce vita*), de la femme de Trimalchio (*Satyricon*) ou de la femme-automate (*Casanova*) - instances de la féminité qui fait des farces au protagoniste - est une danse de la Salomé.

Chapitre 5

Notes

1 Parmi les définitions du **masque** on retient :

i. - Fabre (la *masca* (< indo-européen, «faux visage», «sorcière», 1977:196) ;é

ii. - Fabre mentionne :

1. à partir d'un texte du haut Moyen Age lombard, l'édit de Rottari, l'équivalence entre le masque et *striga* (lat.), «goule», «sorcière» [en roumain *strigoi* signifie «revenant», «esprit d'un mort»]

2. d'après Karl Meuli, le *mask* (indo-eu.) qui désignait en «le filet dont on enveloppait les morts»

3. d'après Johannes Hunschmid, le fait que le masque désigne «la suie, le fantôme noir, l'apparition démoniaque, puis, à partir du XIII-ème siècle en Italie du Nord, le faux visage» (1992:39)

4. le rapport entre le masque et la gueule (la bouche étirée), Mors, morsure par excellence, ou fantasme de la femme dévorante (idem. 135) ; également la *vetula* - la «sorcière» - prête son visage à certains masques, et des vieilles femmes fardées on dit qu'elles sont masquées (*larvatae*) (idem. 135).

iii. - Reato (qui cite Rang 1991 b:68) identifie le masque avec un habit sacré, un attribut du prêtre (le masque de son Dieu) et de l'autorité, (idem. 1991 b:9) ; il s'agit d'un déguisement - «toute autorité est masqué; l'humanité se divise ainsi : les personnes - c'est-à-dire les masques - et les simples humains, sans aucune signification» - à fonction apotropaique, qui permet «un passage revivifiant dans le temps cyclique ou, encore mieux, mythique» (idem. 1991 b:9); un des masques du carnaval de Venise s'appelle *larva* (*volto*) - un **masque blanc**, très rarement noir - qui désigne «le masque», le «fantôme» (idem.1991 b:54). (voir sur ce masque vénitien, Reato 199b:54 ; sur le masque blanc comme signe d'initiation dans Santagiuliana, 1981:3 et Eliade 1959:84/90, et sur la chemise blanche, dans Coussée, 1989:11).



1438

iv. - Baroja cite le travesti, masque de théâtre terrifiant, *larva* et *larvae* «spectres maléfiques au Moyen-Age» et «esprits des morts» (1979:236)

On peut, à partir de ces observations, déceler le rapport entre l'image de substitution et la mort. Le système descriptif initial de la / mort/, selon Fabre, hypothèse 2., associe comme métonyme le terme de *mask*. Le masque sera ainsi (a) un terme qui, par extension, s'applique au domaine de la mort et (b), comme le suaire, au domaine de la représentation.

Le visage de la Gorgone représente un sexe féminin - un grotesque issu de la «confrontation entre le visage et le sexe» (Frontisi-Ducroux & Vernant 1985:21)

Il faut également citer le statut ambivalent de ce masque qui **épouvante** et en même temps provoque le **rire**. Voir, par exemple, le personnage du Baubô qui joue un rôle décisif dans les récits étiologiques des rituels éleusiens qui, par une facétie joyeuse, réussit à rompre le deuil de Déméter en provoquant le rire de la déesse - en relevant sa jupe et en montrant son bas ventre (Frontisi-Ducroux & Vernant 1985:21 (c.f. la continuation du motif dans le topos carnavalesque de la **matrone d'Ephèse**).

2 Le polymorphisme bakhtinien n'était pas loin de cette perspective sur le masque. Il peut être considéré un dérivé de cette tradition, à condition de tenir compte des conditions particulières de l'écriture du texte de Bakhtine qui ont imposé l'euphémisme ou une certaine sorte de figurativité. Autrement parlant le concept de «réalisme grotesque» ou du «principe matériel corporel» est, d'une suspecte manière à approcher du concept de sacré girardien. Le «principe matériel corporel» acquiert parfois chez Bakhtine des airs de principe mystique. Par contre le sacré de René Girard est identifiable à une machine psychique qui se manifeste, à travers le rite, comme un liant collectif, un comportement social. Il ne nous parait si inapproprié d'approcher les deux types de discours - bakhtinien socialiste et girardien psychologique. Chez l'un le matérialisme est voué à une sorte de «culte» qui l'érige en principe sacral et chez l'autre le sacral est devenu un mécanisme, individuel et collectif.

3 Comme les signes accidentels des mains des personnages anonymes qui, tirant profit du fait qu'ils se retrouvent par hasard dans le champ de la caméra, saluent une communauté humaine familiale.

4 La figure de Marcelo cite ici la figure du **fou** (*il matto*) de *La strada* qui combine les ailes de l'ange (=> la statue de Jésus), le vol sur un filin suspendu dans les airs (=> le vol en hélicoptère) et le dialogue à travers une vitre opaque qui empêche la compréhension (=> le son qui empêche Marcelo de se faire entendre). La figure réapparaît dans un spectacle joué dans un asile d'aliénés mentaux sous la forme des anges artificiels (*Les Clowns*), la figure de Théo, suspendu dans un arbre, qui crie son désir (*Amarcord*), sous la forme du roi pour rire-ange qui plonge du haut de la tour dans l'eau de la lagune lors du Carnaval de Venise (*Casanova*) et surtout les images du personnage assis sur une balançoire (*Le Scheick blanc*).



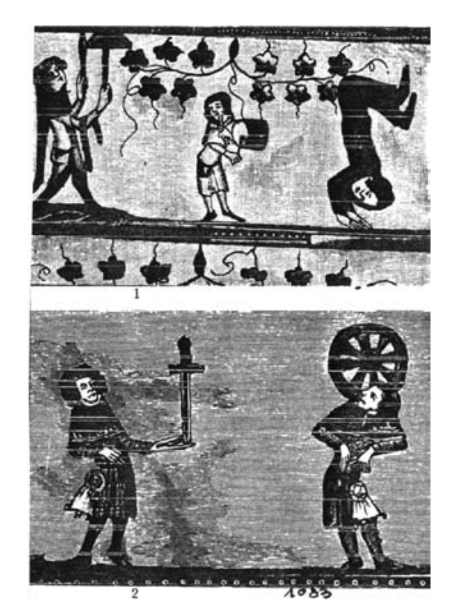
1051

L'image se retrouve dans les **équilibristes** qui, à Venise (en 1523/1680), devant la cour des jugements, faisaient des descentes spectaculaires pour venir remettre un bouquet de fleurs au Doge (<<le vol du Turc>> ou le <<vol de l'ange>>) (Reato 1991 b:25 ; v. aussi les vols dont parle Baroja 1979:93sq). Reato raconte une anecdote de 1680-1681 qui se réfère à un gondolier qui fait, pendant le carnaval, des prouesses d'équilibre à la manière du fou de *La strada* : «il se tint un long moment les pieds en l'air, en équilibre sur la tête et les mains» (1991 b:25-6). Le jour de Pentecôte au Moyen-Age des machines «faisaient voler les anges près des voûtes et descendre le Saint Esprit» et Bruneleschi pour l'Ascension, à San Felice in Piazza à Florence en 1419, construit un artifice similaire «fixant sous la voûte, au-dessus du choeur, une demi-coupole de bois peint d'azur, étoile de constellations d'argent, où se tenaient des anges-enfants éclairés par trois

rayons de lumière ; l'archange Gabriel descendait du ciel (...) l'ange Gabriel pour l'Annonciation de Marie volait du Paradis à la Maison, suspendu à un long câble» (Heers 1983:55-6)(v. aussi Baltrusaitis 1988).



1142



1083

Le fou est associé au **monde inversé**, (les traits de l'inversion), il descend vers le bas (à l'envers), «en perte d'équilibre ou renversées». Des images du Moyen Age représentent le fou qui veut voler de ses propres ailes et qui tombe; image associé couramment à la fin du Moyen Age avec la Roue de Fortune (Céard & Margolin 1986:472/ note 34; 243,II - 90-XCIII). Cette **chute** peut être mise en rapport avec la chute de Marcelo ou de Snaporaz (*La Cité des femmes*) (les descentes des escaliers). La chute est un attribut prédilect de la Folie médiévale (Ceard & Margolin 1986:265,II et 458,I). v. aussi la figure de l'acrobate comme dérive du Pendu (et l'inversion) (De Vries 1976:»acrobate») et l'image renversée (Gaignebet 1985:Préambule, X)



1084

La **figure acrobatique** (un défi à la nature) où le corps humain forme un cercle ou une roue (*Casanova*, *E la nave va*, *L'Epreuve d'orchestre*) était initialement un symbole funéraire - le soleil qui meurt et qui renaît outre-tombe, la culbute de la mort. Baltrusaitis ajoute que les danseuses et les danseurs renversés étaient souvent représentés en Egypte pharaonique, en Crète minoienne et en Asie hittite (1988:294). Au Moyen Age les acrobates suspendus dans les airs sont dénommés les enfants de la lune (A. Hausbuch de Wolfegg (1480) / Pierre Brueghel, affiche d'Hermogène (1564), gravée par Cock - Baltrusaitis 1988:296).

5 Au fait dans *La dolce vita* il y a plusieurs personnages qui font des **signes de mains** :

1. le Jésus Travailleur ;
2. Marcelo au début et à la fin ;
3. Le danseur de la mimodrame orientale ;

4. Sylvia dans la scène de la fontaine ;

5. La statue noire du cabaret «Cha-cha-cha» ;

6. Paola à la fin du film.

Chaque personnage induit, par rapport à son contexte, un espace correspondant. Entre ces espaces qu'on peut nommer à une première approche, d'une manière abstraite, espace vie (Marcelo, Sylvia, Paola) /vs/ espace ‘ représentation (les statues, le danseur). Entre ces deux pôles on peut définir des gradualités sur une axe continue : par exemple le danseur se situe entre la statue et le personnage vivant de Marcelo. Le caractère plus équivoque est visible dans le cas de Sylvia et de Paola. Pour le personnage de Sylvia sa contiguïté à la fontaine de Trevi (et ses gestes obscurs) marquent sa sortie partielle de l'espace vie. Pour le personnage de Paola ses gestes obscurs lui confèrent un caractère de pur signe. Le geste (comme tel, indifféremment de l'interprétation qu'il puisse supporter) induit une équivalence entre ces éléments (personnages) qui est, schématiquement, celle de manifester, à l'aide d'un signe non-conventionnel et trop abstrait, un contenu vague (ou bien de manifester un signe en tant que tel, car sans contenu prédéfini). L'observateur, autrement parlant, sait qu'il a en face de lui des signes, une sorte d'exemple de signes dont le contenu peu importe, car trop abstrait.

C'est certes un signe d'appel d'amour, mais, ambivalent, il est aussi thanatique, infernal ; il est en quelque sorte une actualisation du «désir de mort» freudien. Ce qui est important est que l'observateur manque d'éléments pour pouvoir trancher d'une manière décisive et doit accepter l'indécidabilité de ce signe (en que trajet d'une valeur à l'autre).

La succession des metteurs en scène qui reprennent des motifs felliniens retiendra parmi d'autres figures aussi celle de **l'enfant ange qui sème la «*discordia*»**. On a déjà vu son apparition comme l'enfant diablotin dans le film de Ettore Scola. Mais, par exemple, il revient dans *Stardust memories* de Woody Allen où, dans un épisode, le protagoniste se souvient d'une scène d'enfance où, travesti sur une scène scolaire de théâtre, déclenche une bagarre générale.

6 «Spectacles de nature cultuelle, l'acteur-officiant (qui pourrait être aussi prêtre ou chaman) portait soit un masque, soit un maquillage (...) masques et coiffures (celles-ci ne pouvant être séparées du maquillage) (...) une sorte de danse soutenue par les battements continuels de percussions, contribuait à conduire celui-ci à l'état de transe réelle, à l'accomplissement de l'exécution rituelle qui mettait fin au spectacle en même temps qu'au combat opposant les forces divines et démoniaques» (Salvini dans Bablet 1985:93). Spectacle «à-mi chemin entre la danse primitive et le drame rituel» le masque «vivant» du *kathakali*» met en scène un cérémonial appliqué, à l'aide de la figure de la victime rituelle (qui en tant que telle, dans le film, est une discursivisation (mise en système descriptif) du schéma de la **farce**, la structure narrative et symbolique du récit).

7 On retrouve un pareil du personnage, à un autre niveau d'analyse, dans la **dispersion des attributs du protagoniste**. Le personnage traditionnel du fou est un être double. Le clown de Fellini est lui-même double : masculin et féminin (par exemple : Pipo et Amélia dans *Ginger et Fred*). Si il n'est pas représenté comme deux personnages, alors le protagoniste acquiert parfois les traits de l'autre sexe et manifeste par conséquent un être androgyne (par exemple : Casanova dans *Fellini au panier*). Le troisième cas de figure est la dispersion de ses attributs dans plusieurs personnages comme dans *I vitelloni*.

Le personnage «entier» n'existe que dans le texte formé par l'intégralité de l'oeuvre de Fellini. Au niveau de chaque film il n'y que la présence d'un être incomplet à travers duquel se dévoile partiellement une entité **androgyne** : le fou.



843b



Fig. 19 Rebis, the alchemical hermaphrodite, is being born out of two mountains, Mercury, to the left, and Venus, to the right, in Michael Maier (1568?–1622), Secretioris naturae.

1085

8 Si on retient la description des fonctions linguistiques dans la sociolinguistique de M.A.K Halliday on voit qu'un tel langage serait plutôt un usage des expressions (les gestes) selon des fonctions instrumentale, régulatrice et intéractionnelle (Halliday 1974:62). L'utilisation du langage coïncide avec la fonction et, selon les observations de Halliday, dans ces cas il n'existe pas de grammaire (de niveau intermédiaire d'organisation interne du langage entre le contenu et l'expression) «les fonctions ne sont pas unifiées, n'étant que des variantes fonctionnelles d'actes de parole» (Halliday 1974:70).

9 On aimerait, dans ce contexte, mettre en rapport la rhétorique du désir telle qu'elle apparaît ici esquissée chez Fellini avec l'ambivalence du désir telle qu'elle apparaît chez Louis Bunuel, surtout dans *Cet obscur objet du désir* (film issu aussi d'un intertexte carnavalesque).

10 La figure de la **tête de Vénus** est issue d'une part de la figure de la statue de Vénus plongée dans l'eau jusqu'au hanches du *Songe de Poliphile* (v notes - chapitre 7, p.10 [Kuryluk 1987:152]) et d'autre part, par son geste de fuite, de la figure de la statue représentée de dos (v notes - chapitre 5,p.3) telle qu'on la retrouve, par exemple, dans *Amarcord* (la statue-ange), *Roma* (la statue de la Cybèle), *La Cité des femmes* (la statue fontaine de la maison de Cazzone) ou dans *8 1/2* (l'apparition de Claudia Cardinale dans le songe initial de Guido).

La **statue de Cybèle** peut reprendre l'acception de l'androgyne, mais également elle peut être issue de la mystique néo-platonique de la Renaissance italienne. On voit, dans Wind 1992:61-6) une interprétation de la figure des trois grâces. Les trois Grâces - *Pulchritudo*, *Amor* et *Voluptas* - sont trois figures féminines situées dans trois positions symboliques : la Beauté, a le visage tourné vers le spectateur, l'Amour, le dos et Volupté est représentée de profil. Pour Marsile Ficin la figure de dos, celle qui se tourne vers un au-delà dans un mouvement de transport (transport qui se traduit comme un détournement du monde dans lequel nous sommes de manière à rejoindre l'esprit qui nous fait signe depuis l'au-delà) est l'amour qui se détourne de la vision pour aller vers la Joie. Cette figure est un médiateur des contraires : «pour réaliser l'union parfaite des contraires, l'Amour doit faire face à l'au-delà : car aussi longtemps que l'Amour demeure attaché au monde fini, Passion et Beauté continueront à se heurter» (Wind 1992:61). Chez Fellini la figure du **dos tourné** serait ainsi une reprise iconographique de la figure centrale du groupe des trois Grâces. Cette position indiquerait, par métonymie, la présence de Vénus et du cortège des interprétations de sa fonction comme déesse payenne de l'Amour.





1073

11 Voir dans Givon (1989:introduction:5-7) sur le fait que, pour une approche pragmatique, les catégories son jugées être des ensembles non-discrets.

12 Voir sur la notion de ‘fractal’ : Mandelbrot (1989)

13 Une voie herméneutique complémentaire est représentée par la prise en compte des valeurs d’androgynie de la représentation de **dos du personnage** (Durand) et l’acception du **blanc** comme couleur qui désigne le néophyte (Gaignebet).

14 Bakhtine parle de la description de Goethe du Carnaval de Venise où le **feu** se mélange avec le **souhait ambivalent de mort** : «*Sia ammazzato*» (1974:270).

15 La **tête de Vénus** qui surgit de l’eau seulement à moitié et qui s’enfonce après : le signe du refus de contact qui caractérise le sacré, qui est manifesté aussi dans la position «retournée» de la statue de Cybèle dans *Roma*.



1143

16 On retrouvera plus loin un commentaire sur la figure symbolique qui associe **le féminin et le lait**.

17 Voir à ce sujet les propos de Baudrillard (1987). Voir aussi supra : **l’adulte qui revient au sein de sa mère.**

18 Une image issue de l’instrumentaire du cirque : le canon qui projette dans les airs l’homme-projectile et aussi de l’image de l’arbre phallique du car allégorique du Carnaval du printemps.

19 Aspect féminin d’une totalité. Manifestation symbolique du principe féminin la **marotte** (la petite mère) est, pour Gaignebet, «semble-t-il, de la marionnette. C’est bien là l’exemple proposé à tous les compagnons ; celui de leur <<mère>> commune, la femme chargée de les recevoir dans les cayennes. Dans la confrérie de Dijon, c’est la *Mère Follie*, la Mère Folle» (1985:262). La marotte du fou est, également, sa petite mère (Gaignebet 1974:109)





1144

La marotte du fol

854

854

20La légende de **Pygmalion**, le roi phénicien de Chypre, qui est tombé amoureux d'une statue d'Aphrodite et coucha avec elle (Kuryluk 1987:202-4/note28., p.339 - Arnobius, Adversus nationes, 6:22) semble être lié aux sacrifices et aux représentations symboliques de la vie végétale. Kuryluk synthétise la liaison entre le culte d'Adonis et la figure de Pygmalion, fonctions d'un mythe de régénération végétale. Le protagoniste est «un dieu-soleil et un roi sacré sacrifié pour la Grande Mère, une divinité de la végétation qui renaît et de la moisson» (n.trad.) (Kuryluk 1987-203).

21 La représentation de l'opéra *Don Giovanni* de Mozart apparaît dans *Le Scheick blanc* dans un des épisodes des pérégrinations infortunées (infernales) d'Ivan. Cette apparition met en place une parallèle parodique entre les deux textes qui relèvent de la farce (les aventures d'Ivan et de **Don Juan**). Ici l'intertexte est cité d'une manière explicite et rendu comme un monde spectaculaire inclus dans l'espace diégétique repère. Dans *Casanova* il devient implicite, une référence parodique.

22 On peut mentionner la filiation de Casanova avec le roman du moine dominicain de Venise Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (*Le Songe de Poliphile*), illustré et publié anonymement en 1499 à Venise. L'histoire de Colonna est aussi une quête d'une «*Mater Amoris*», personnifiée comme Vénus. Selon Wind (1992:117) «le projet du roman, si souvent cité et si peu lu, est d'»initier» l'âme à sa propre destinée secrète - l'union ultime d'Amour et de Mort, à laquelle Hypneros (l'Eros funéraire endormi) servit d'image poétique».



Fig. 15 From *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

1087

Le roman raconte l'histoire de Poliphile, le protagoniste qui s'endort et rêve d'un monde souterrain où il entre à travers une porte qui porte l'indication «*Mater Amoris*». A l'intérieur il découvre un paysage de jardins et des lacs. Des nymphes attendent le héros, une d'entre elles est Polia, son amour perdu. Dans le cérémonial de mariage avec son amour Poliphile découvre la déesse de l'Amour elle même. Aprés une suite de voyages dantesques dans le monde souterrain le couple part pour l'île de Cythera, l'île d'Aphrodite - dessinée selon le modèle de Venise. Il découvre Vénus sous la forme d'une fontaine cachée derrière un voile «hymen» et, afin d'accéder à l'ultime chambre, son vagin-matrice, il lui perfore l'hymen. La Vénus dévoilée est en partie la statue - l'architecture - mais aussi un être vivant. Elle est dans une fontaine, immergée dans l'eau jusqu'au hanches, et tient dans une main une moule avec des roses et dans l'autre une torche flamboyante. Ce désir est accompagné par la vision de la Mère de l'Amour, Vénus, qui tient entre ses bras l'enfant Amor. Finalement la mère et l'enfant sont morts ; ils sont des statues sur un sarcophage (v. Kuryluk 1987:151-3). Les éléments qui peuvent établir un parallélisme entre les deux textes - *Casanova* et *Hypnerotomachia* - sont importants. On peut citer : l'histoire d'une quête mystique de l'amour située sous le signe de Vénus, la présence des manifestations leurre de la déesse sous la forme des figures féminines diverses (des épiphanies des la déesse), le déplacement dans une série d'espaces «intérieurs», l'alternance entre vie et mort, ainsi que le topos final de la métamorphose en statue.

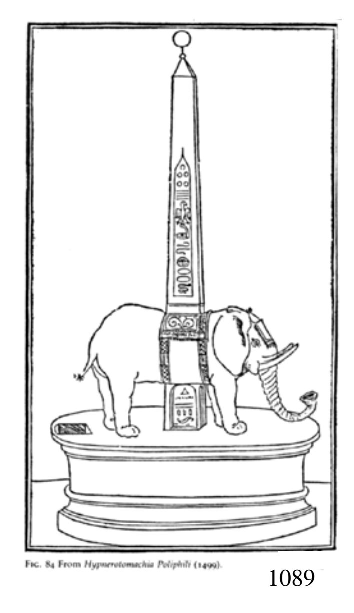


Fig. 16 From *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

1088

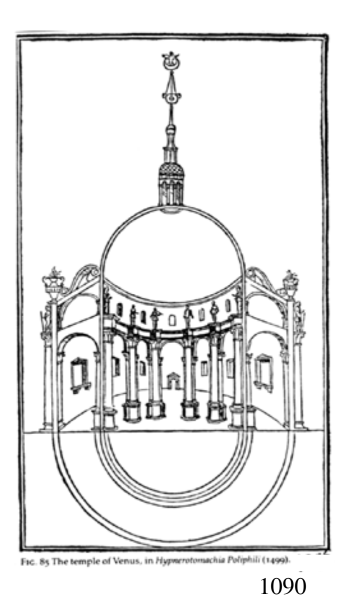
Egalement on remarque, au niveau de l'anecdote qui entoure la vie de l'auteur, qu'il s'agit d'un clerc - un écrivain ou l'équivalent au XVI-ème siècle d'un savant - qui est tombé amoureux d'une certaine Hyppolita dont il a changé le nom en Polia. Il s'agit d'une histoire biographique, réputé réelle mais dont le caractère de topos (comme amour de *l'onh*, amour courtois, petrarquien, dantesque ou cervantesque) ne fait pas de doute. Néanmoins ce qui nous importe est que l'amour physique de l'auteur se transforme dans sa trace (artificielle) littéraire, le *Songe de Poliphile*.

Pour Fellini, le même scénario se traduit comme transformation d'un amour grotesque-charnel en oeuvre d'artifice sculptural et cinématographique.


FIG. 84 From *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

1089

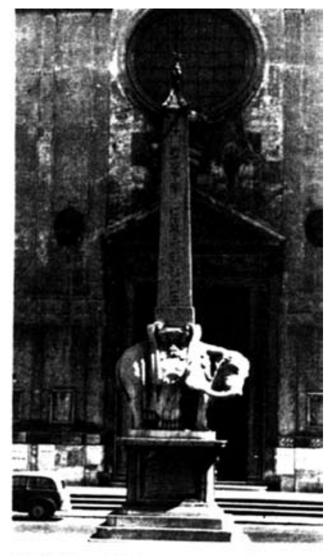
Un envoi au *Songe de Poliphile* est fait dans la séquence de l'orgie romaine où l'action a lieu autour d'une énorme table où se trouve une sculpture phallique ressemblante à l'image de l'éléphant portant sur son dos un obélisque (Kuryluk 1987:154/172).


FIG. 85 The temple of Venus, in *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

1090

On peut aussi remarquer le parallélisme entre l'étymologie emblématique du nom «Poliphilo» et la quête d'un «Casanova-Don Juan» d'un féminin éternel à travers le multiple. («Poliphile explique son nom aux nymphes et leur dit qu'il ne signifie pas l'amoureux (*phileo* - en grec, «aimer») de plusieurs (*polys* - en grec, «plusieurs»), mais «l'amoureux de Polia». Néanmoins *philo* peut être aisément être transformé en *filio*, (en italien, «fils») ce qui aboutit à le «fils de Polia», dont la féminité éternelle est exprimée par la signification du «plusieurs» caché dans son nom. Vénus et Amor sont nommés par Colonna «*la divina madre cum il dilecto filio*», Polia et Poliphilo représentent la mère et le fils au niveau humain» Kuryluk 1987:154). Ceci pourrait expliquer la double rencontre de Casanova avec sa mère ; personnage qui fait part du paradigme des épiphanies de Vénus. A première vue il manque dans Casanova l'image du fils «divin», Amor. Celui-ci est, d'une part, représenté par l'humanité, : la foule du Carnaval de Venise, et par les hommes nains (par rapport à la femme géante, Mouna, femme et baleine). La rencontre foraine met en place l'image de la Déesse-mère identifiée au poisson géant (la baleine - qui, pour l'imaginaire symbolique, n'est pas un mammifère) dont l'enfant lui même est un petit poisson (v. Gettings 1972:86). D'autre part, le film représente Mouna,

dans l'épisode de l'espionnage du bain de celle-ci par Casanova, sous la forme de l'iconographie de l'hérésie médiévale de la Madonne et des deux Jésus (un Christ dont le signe est le poisson, Pisces, symbolisé comme deux poissons qui s'entrecroisent dans un tableau de la séquence de l'amour avec la fausse nonne) (Gettings 1972:33-40).



Obelisk Dieser Obelisk war zuerst in Ägypten im 6. Jahrhundert v. u. Z. errichtet worden – das himmelwärts weisende Zeichen des Sonnengottes Re – und wurde 1667 in Rom nach einem Plan von Bernini wiedererrichtet.

1091

Il faut voir dans la séquence finale du film : la rencontre Casanova / la femme-automate / les anciennes maîtresses de celui-ci / Venise glacée / la tête de Vénus sous les eaux / la mère et le Pape dans le fiacre doré les divers éléments qui envoient vers différents intertextes de cette rencontre infernale. Par exemple la quête du principe féminin (sous la mystique de l'Amour de *l'Hypnerotomachia*) produit le continu des instanciations féminines (mère-Vénus-Venise-maitresses-femme-automate).

On remarque aussi la filiation avec *Tannhauser* - avatar don juanesque - qui lui aussi se marie à la Venus et se condamne ainsi au «Enfer éternel» (l'image de l'Enfer et le mariage final de Casanova). L'intertexte de *Tannhauser*, où le Pape sans pitié qui condamne le héros est lui-aussi envoyé en Enfer. Ceci peut expliquer la présence du Pape dans le fiacre infernal de *Casanova*. Par contre, chez Fellini, la figure du Pape apparaît comme une figure grotesque qui est complice et se réjouit de la farce de Vénus. Autrement dit la figure du Pape est «attirée» vers le scénario de la farce carnavalesque.

Chapitre 6

Notes

1 Fellini décrit la ville de Venise en utilisant un système descriptif corporel-matriciel : «une ville semblable à une enveloppe amniotique, à une vessie humide» (1989:120) (n.s.).

On remarque dans cette courte description non seulement l'utilisation du langage corporel grotesque, mais aussi la référence à un élément essentiel du spectacle de Carnaval : la **vessie** (v. le chapitre sur les souffles) (Pour une interprétation on peut trouver le rapport entre la circulation des âmes portées par des «machines pneumatiques» , des pompes à souffle (v.l'étymologie du latin <<*follis*>>, «fous»), les rituels des soufflets et de la vessie - comme récipient porteur de l'âme - dans Gaignebet 1974:54). Dans la «religion du carnaval» tel que Gaignebet la définit l'homme et le monde sont deux machines pneumatiques emboîtées. Un rapport qui se répète dans les inclusions faites par Fellini entre le monde (la ville) et le corps (le vagin féminin).

2 Le rituel de **la mort du fou de Carnaval** sert de charpente narrative même dans le théâtre contemporain : comme, par exemple, dans *Le roi se meurt* d'Ionesco ; pièce où on retrouve le jugement du fou, la figure de l'enfant vieux, la mise en conflit avec la femme double, le passage par l'enfer.

Par exemple on trouve un cérémonial carnavalesque dans un film d'apparence anodine de ce point de vue, comme *Peter's Friends* (1992) de Kenneth Branagh. Des unités symboliques de carnaval régissent la structure du film : la présence de la figure de la veuve, l'ours, la figure du fou, le rôle d'harmonisation collective de la musique, le travesti, le festin qui mélange la joie et la tristesse (la fête) et le mélange entre joie de vivre (l'excès sexuel) et la mort qui guette.

Il s'agit d'une reprise des motifs de Carnaval tels qu'ils apparaissent dans les pièces de Shakespeare. La mise en scène de Kenneth Branagh de *Beaucoup de bruit pour rien* (1993) rend évidente cette perspective de la jubilation de Carnaval

(v. ainsi les motifs : le bain cérémonial, le voile (noce / mort), la lingère, le jardin, cornuage et travesti, la noce - la mort (die to live), le cérémonial funèbre - le cérémonial de noces, la victime rituelle (descente et hausse) transformation, la fontaine, la balançoire, les masques italiens, le fou (celui qui remet l'ordre dans un monde à l'envers ; car il est l'endroit), la musique le chant la joute verbale, la fifre (sifflet), le balai - brandon, le double (le double parodique : la double noce, la double intrigue, l'ordre du monde du fou - *spéculum*), la vierge).

3 Quelques occurrences du **dos** et du **bas corporel** :

Roma (les commentaires sur dos démesuré des femmes de Rome, le dos de la femme la diapositive à l'école ecclésiastique, une femme dans le spectacle du théâtre Barafonda, la femme qui se plaint de souffrir des ovaires dans la maison Paletta, le dos d'une prostituée devant le visage d'un aveugle) ;

La Cité des femmes (le dos de la veuve qui frotte la tombe de son mari, les fesses géantes de la prostituée, l'acrobatie vaginale de l'amante de Cazzone) ;

8 1/2 (la scène du «harem-dressage») ;

Casanova (le dos de la marquise, l'orgie de Mosen-Tristen, Casanova montre son dos) ;

Satyricon (les dos de Vernacchio, l'acteur, les scènes du lupanar) ;

Amarcord (Gradisca montre son dos au son de la flûte, Volpina montre son dos sur la plage, le dos de la statue du héros de la nation, le dos des marchandes) ;

Ginger et Fred (une affiche, le dos d'une femme au restaurant de la télévision, la publicité pour la nourriture) ;

Juliette des esprits (une femme de dos) ;

E la nave va (Orlando montre son dos) ;

L'Epreuve d'Orchestre (le chef d'orchestre montre son dos, une femme fait le geste de soulever sa jupe) et

L'Interview (une femme est cadrée de dos, la caméra suit le dos de la diva qui monte sur l'éléphant, le dos d'une femme devant le visage de l'assistant de Fellini

4 Les fêtes des *Lupercales* (15 février) contiennent les cérémonials des sacrifices (boucs, chiens) et des **travestis** fouetteurs (Baroja 1979:360-1/372sq). Gaignebet décrit le même cérémonial (agraire fécondant) sous la forme des hommes nus qui fouettent les femmes (1974:21-6). La figure de Guido **enfant-adulte armé d'un fouet** (8 1/2) face aux femmes en révolte (une révolte rituelle et non réaliste ou psychologique) est à mettre en rapport avec une action fertilisante, un substitut symbolique de l'acte sexuel.



1038

Le claquement du fouet remplit une fonction apotropaique (il chasse les mauvais démons) (Coussée, 1989:38). Le son d'un claquement de fouet apparaît au début de *La voce della luna*.

5 **L'oiseau** comme phallus dans Gaignebet 1980:221. En Espagne, a Burgos / Retiendas lors d'un cérémonial de charivari inverse le personnage carnavalesque, la *Botarga*, est associe a une pâtisserie en forme d'oiseau. Au moment ou l'oiseau phallique est atteint la *Botarga* tombe morte (Flaud 1985 :60sq).

6 Cette position suspendue d'un personnage dans un espace /infernal/ réapparaît aussi dans la pénétration de l'équipe de télévision dans la grotte de Cybèle (Roma). Un des membres de l'équipe se trouve à l'image dans cette position. On pense qu'il s'agit d'un trait de l'/enfer/, mais aussi un renvoi à la figure du fou suspendu entre ciel et terre. L'espace /infernal/ et l'espace de la /folie/ se partagent un même air de famille. (v. la même figure dans le tremblement de terre de *Satyricon* et dans l'orgie de Mosen-Tristen dans *Casanova*).

7 Gaignebet 1985, 1986

8 Gaignebet parle de la connexion établie entre la virilité et le **coq** : «une statuette antique, conservée au musée de Vatican, représente le Sauveur du monde ... comme un homme à tête de coq, dont le bec est un maître phallus» (1985:174) et «dans l'iconographie gnostique où le Sauveur du monde est représenté comme un coq dont le bec forme un phallus ichtyphallique» (1986:407,II/n;881). Le *Dictionnaire mythologique* lui-aussi met en rapport les fréquents combats de coqs dans les spectacles de Carnaval et son aspect sexuel où la valeur héroïque devient vertu érotique (1981:40)



905

9 **L'oeuf** est un symbole traditionnel phallique

(Chevalier 1982, ch.phallus:597) ainsi que le **poisson** (Ayala & Boiteux 1988:78 le poisson d'avril est un symbole sexuel (v maquereau)). Il ne faut pas également oublier le fait que l'oeuf est un symbole de mort (Ayala & Boiteux 1988:18) ce qui active le jeu carnavalesque avec la mort et l'ambivalence de la femme qui enterre (angoisse de la matrice) et qui donne naissance (joie de la vie). (v. aussi Gettings 1978:150). Comme motif orphique il représente le monde (Ivanonv 1984:27/ note 25).



858

10 Une citation explicative interne au film qui renvoie de cette manière à l'emboîtement auto-référentiel sexuel de l'espace créatif (sexuel gestatif de la création artistique).

11 Une description détaillée peut être trouvée dans Bondanella (1992:7). En ce qui concerne la deuxième réclame réalisée par Fellini en 1984 pour Campari on pense qu'il s'agit soit d'une autre **farce obscène** (la femme ne réagit pas devant une suite d'images exotiques, mais uniquement devant une image gigantesque d'une bouteille de Campari mise en rapport avec la tour de Pise - qui souligne la différence érectile vertical / vs/ mouvement d'érection) soit d'un renvoi aux valeurs vitales de la «dive bouteille» (qui sert à la résurrection du clown mort dans *Les Clowns*). Il s'agit probablement d'une interférence entre les deux renvois car les deux symboles peuvent mis en rapport avec le schéma de l'élément vital et de l'élément qui fait «vibrer» ou «éveille» le principe féminin (ce qui essaie par exemple de faire Casanova avec l'automate féminin). (v. Bondanella 1992:6)

12 Cette image trouve son origine dans les jeux du «pet en gueule» (Gaignebet 1980:147sq) et du «baise-cul» et «hume-vesnes» (Gaignebet 1980:291 ; 1986:91-2/70-1,II ; 228-9). Pour Gaignebet le motif se retrouve dans le **baiser anal** utilisé dans les rites d'initiation des Templiers, dans des cérémonials des compagnons charpentiers, des rites de carnaval et dans une illustration d'un rite d'initiation en franc-maçonnerie pendant le siècle de Lumières (Gaignebet 1985:29) et dérive d'un culte des forces génésiques représentées sous forme de l'esprit comme vent (souffle), d'ou l'image d'un enfantement spirituel et anal (Gaignebet 1985:206 ; 1986:13) (sur la confusion anal /vs/ vaginal ; scatologie /vs/ parturition et les excréments /vs/ l'enfant aussi dans Gaignebet 1986:63). Il considère que le rite «n'est rare ni en Carnaval ni au sein des groupes initiatiques» (1986:92) (voir aussi Kuryluk 1987:260 sq/264).

Pétengueule





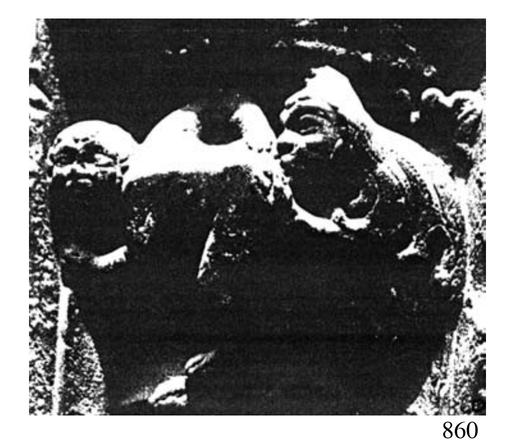
859



1145



1146



860

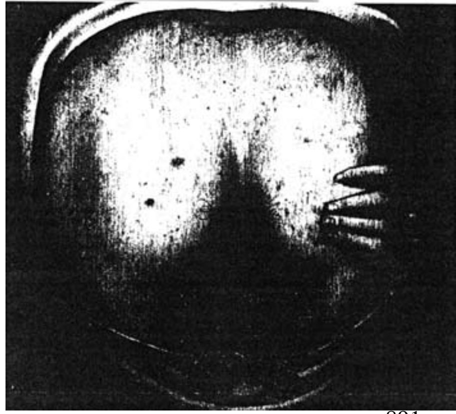
Parmi les fantaisies obscènes Kuryluk (1987:265) rappelle, dans une veine bakhtinienne, l'association de la bouche avec les autres cavités du corps : l'anus et le vagin et du cosmos : la grotte. Kuryluk renvoie au fait que le terme qui désignait le baiser en latin (*osculum*) combinait, d'une manière accidentelle *os* (bouche) avec *culum* (cul). Ce jeux de mots fut utilisé par une matrone romaine qui, sollicitée pour un baiser, remarque qu'elle avait déjà donné la première syllabe à son mari, mais que néanmoins il restait la suivante libre.



890

Au niveau cosmique le baiser de la terre est associé à la mort : *Die Erde Kussen* est un euphémisme de mourir (Kuryluk 1987:264).





891a



891b

13 **L'identification fusil - phallus** apparaît dans le folklore enfantin (Gaignebet 1980:221)

14 Le phallus qui va «à cent à l'heure» dans le folklore enfantin à la manière du **dildo** de Snaporaz est noté dans Gaignebet 1980:223

15 Le **train** qui passe en dessous du tunnel comme descripteur de l'acte sexuel est mentionné, dans Gaignebet 1980:220.

16 Le **pied de porc** est une image reprise de *La strada*. Pendant qu'une procession religieuse défile dans la ville Gelsomina s'arrête un instant pour regarder un pied de cochon dans une vitrine. (On peut certes motiver la présence de l'élément comme motivé, par la faim, l'hésitation de Gelsomina entre sa curiosité pour le spectacle sacré et les nécessitées corporelles, mais on pense qu'on peut également inscrire l'élément dans le /Carnaval/). Dans *Ginger et Fred* l'élément préside le corps de la foule du Carnaval, rassemblée dans la station de gare (v. le chapitre *La place publique*). Dans ce contexte s'inscrivent les apparitions épisodiques (*Roma*, *Amarcord*, *L'Interview*) des travailleurs qui apportent dans un camion de la viande ; il s'agit de la **viande** de Carnaval. C'est le jour du boeuf gras (Durand 1982:28-9) ; du combat entre Carnaval /vs/ Carême (cochon /vs/ poisson) (Fabre 1992:63). L'épine dorsale du porc est la *sardina* (Fabre 1992:94), le gros saucisson s'appelle «tripe du cul» et hyperbolique «la fin del monde» (Fabre 1977:218) [Fabre mentionne aussi ensemble les sacrifiés du printemps : le cochon, le Christ et le Roi-Carnaval (1977:229)]

Le **pied de porc** garde aussi un aspect sexuel. Gaignebet note l'équivalence entre le phallus et le saucisson dans le folklore obscène enfantin (1980:193). Gaignebet note aussi que le Carnaval, comme culte de Saint Blaise (saint agraire) est lié, au sacrifice du porc (1986:185) (v. aussi la mort du cochon - la légende de Saint Antoine - Gaignebet 1974:59 et aussi sur la bestiaire mystique :132). Chevalier (1982, ch.phallus:597) dresse une des listes des éléments ayant une connotation phalique : le pied, le pouce, la pierre élevée, la colonne, l'arbre, l'oeuf.

17 Une allégorèse cosmogonique, la *Vision de Sainte Hildegardde*, représente l'univers sous la forme d'un **oeuf** (Baltrusaitis 1988:99-101). Pour De Vries (1976:158) l'oeuf représente un équivalent symbolique de l'univers, un symbole d'immortalité et de la résurrection et mentionne l'idée de la renaissance présente dans la croyance que les animaux nés en oeuf sont doublement

nés (v. aussi Casanova). La même forme d'oeuf prend le monde dans l'image de l'anima du Tarot (Gettings 1978:102; fig.129).

Pour Eliade l'oeuf est associé a un rite de feritilité dans les cérémonials initiatiques féminins (1959:177). La deesse germanique Eostre, deesse de la fertilite, (qui a donne le nom des fetes pascales de Easter) est associee aux oeufs de Paques (http://en.wikipedia.org/wiki/Eostre) (cite par la Venerable Bede dans *De Ratione Temporum*) (http://www.religioustolerance.org/easter1.htm)

Reato (1991a:12) cite le jeu des «oeufs» de Venise et le masque du *mattacino*, habillé en paillasse qui lançait des oeufs remplis d'eau de rose sur les femmes lors des processions carnavalesques (1991a:40-1).

Pour Gettings (1978) l'oeuf représente un symbole d'amour-propre et de recherche de la lumière (1978:150).



1092

Chapitre 7

Notes

1 On trouve l'association du Carnaval et de **l'enfer** chez Fabre (1977:194-5) : «Le Carnaval et l'Outre-Tombe sont constamment associés dans la culture médiévale. L'Homme Sauvage à la lourde massue, Herlequin, mènent les morts ; l'Ours descend aux enfers et ramène les âmes au cours de son sommeil d'hiver, son fils, Jean de l'Ours est, dans les contes populaires, le seul capable d'affronter le Monde Souterrain». (v. aussi les images de l'enfer dans les coutumes festives de l'Aube (Orvilliers) dans Durand 1982:21).

«A Nurenberg, les échafauds roulants, équivalent des pageants anglais, s'appelaient, pour le Shenbartlauf, les Hillen, et l'origine du mot pourrait bien venir de la bouche de l'enfer (n.s.) (*Hille*) que les responsables des Mystères présentaient volontiers comme l'une de leurs principaux décors pour la Passion au moment du châtiment de Judas : gueule monstrueuse grande ouverte, chargée de quantité de personnages et de démons grimaçants» (Heers 1983:234)

2 On découvre les **fontaines** dans *Roma* (à l'entrée de la ville, les femmes qui se baignent dans une fontaine, les hippies sur les escaliers près de la fontaine) ; *La Dolce vita* (Maddalena près de la fontaine coquille, la fontaine de Trevi, la fontaine coquille à l'intérieur du château) ; *8 ½* (sous la forme des sources) ; *Satyricon* (la source d'eau prés de l'hermaphrodite, la fontaine intérieure de la maison des aristocrates) ; *Casanova* (la fontaine coquille chez le marquis du Bos) ; *Amarcord* (la fontaine gelée) ; *Ginger et Fred* (la fontaine extérieure) ; *Juliette des esprits* (l'amie et la fontaine) et dans *L'Interview* (la fontaine de Trevi).

3 L'observateur peut situer le texte dans le domaine des unités symboliques déjà fabriquées - il reconnaît les symboles selon une esthétique de la reconnaissance du message - soit peut essayer de construire ces unités, donc de construire les unités

d'un langage par défaut. Cette dernière attitude structural-pragmatique se manifeste par l'absence d'un lexique culturel établi, un thesaurus unique (ce qui permet le pluralisme des interprétations). Dans l'art, cette attitude recouvre le minimalisme, l'identification de la figure abstraite, donc la conversion de la texture en message et dans l'espace interprétatif (théorique). Il s'agit d'une fabrication techniciste du message (par élaboration des unités) ; qui, par expansion, soit couvrent les <<briques>> des unités conventionnelles du langage (en dessous du mot) soit des unités plus grandes (rhétorique du texte). Dans le domaine sémiotique cela se traduit par la conception saussurienne du fonctionnement signifiant (arbitraire du signe, structure relationnelle dans le système) qui aboutit aux problèmes aporétiques expliquées longuement par Derrida. Fellini se situerait dans ce dernier courant. Il construit un langage à partir d'un matériel hétéroclite. Dans ce sens il se situe dans ce qu'on peut appeler postmodernisme. Courant de mentalité qui appartient de manière égale aux producteurs et aux récepteurs des signes qui ainsi font front commun dans une unique <<communauté interprétative>> (Fish). Cela met le signe d'équivalence entre le postmoderne et le second degré ; le carnavalesque étant un domaine particulier au metteur en scène italien.

Ce phénomène est perçu comme enfer par certains, qui rêvent avec nostalgie au dictât de la vérité qu'on découvre, et comme euphorie de la liberté par d'autres qui eux aussi situent le mécanisme sémiotique dans le contexte du pouvoir (de conquête ou d'opposition envers le pouvoir en place). D'où son paradoxal succès dans un pays communiste. Il est certain que ce mécanisme produit des vertiges à quiconque y songe réfléchir, car il est marqué par l'ambivalence et la prise en compte de manque d'ethos spécifique ou du vague, l'indétermination.

4 On trouve dans Ayala & Boiteux (1988:100sq) le témoignage du Suisse Schembart de Nurenberg sur la représentation allégorique dans une procession de Carnaval de l'image de l'/enfer/ au XVI-ème siècle (1475 et illustration en 1539) : [on souligne les expressions qui sont sanctionnées par le domaine de l'enfer ; donc qui renvoient comme descripteurs au domaine cible] «un <u>char</u> monté sur des roues» ; «des <u>châteaux</u>, un <<<u>jardin d'amour</u>>>, un <u>basilic</u>, un <u>dragon</u> vert, un <u>géant</u> en train de dévorer un enfant, etc. On ne trouve pratiquement jamais de démons si ce n'est en 1539 sur une <u>nef</u> des Fous» (idem. :100) aussi que la <<<u>fontaine de jouvence</u>>> (n.s.) (idem. :100).



906

On trouve dans Heers (1983:236) la mention d'une fontaine «de Vie, Fontaine d'Amour ou de Jouvence» dans une procession de Carnaval.

On verra les utilisations que fait Fellini de l'image de la **nef**, de la **fontaine** ou du **château** (comme variante de l'espace matriciel).



1064



1065

On remarque également la conversion parodique du «jardin d'amour» en **enfer** ; probablement un topos genre «*locus amoens*» (v. Curtius) devenu une *adynata* (le topos des *impossibilia* contenus dans le paradigme du «monde à l'envers»)



1096

On retrouve l'image de **l'enfer comme bouche** dans Kuryluk (1987:41/fig.14 - Le Jugement dernier, Manuscrit français du XIII-ème siècle). Egalement le Chapitre 2 de son ouvrage s'ouvre sur les acceptions de la **caverne** dont on retiendra celle de vagina de la Déesse Mère et celle de l'image de l'enfer. Elle mentionne aussi l'existence des caves excessif carnavalesques de Wycombe [1752], dédiées à Venus, qui portaient comme enseigne les paroles de Rabelais «Fay ce que voudras».

5 Jean Delumeau dans *La peur en Occident* (1986) insiste sur le fait que la prolifération au Moyen Age des images de l'enfer remplissait la fonction d'exorcisme de la peur, que c'était l'occasion de réitérer l'action persiflante qui renversait les valeurs pendant une période de crise.

6 Cette logique temporelle n'est pas sans rapport avec la théorie des catastrophes de René Thom. La société archaïque (traditionnelle) essaie de maîtriser la stabilité d'une certaine forme de vie (l'ontologie) par l'intermédiaire d'une modélisation qui lui permet d'opérer au niveau des actants sociaux (les individus de la collectivité). Le rituel et les formes symboliques qui lui sont associées ont la fonction de bien mener à terme la fermeture de la boucle qui sert de garant pour la continuité d'une forme quelconque d'organisation. Tout dérèglement est perçu comme boucle non-fermée et irruption massive d'un changement incontrôlable qui, de toute évidence, métamorphose l'ontologique ; crée la brèche pour l'inhumain, car totalement déviant, mutant. Mais, comme la théorie mathématique elle même le stipule, le passage se fait par un «régression» catastrophique, ou, autrement parlant, à l'aide d'un basculement paradoxal de la courbe ascendante. Selon cette perspective la société archaïque se construit un modèle (rituel et texte, donc un système symbolique) qui puisse mettre en scène et qui puisse surtout être maîtrisé afin d'éviter l'éclatement. La société se construit un ensemble symbolique qui représente ou réifie ce phénomène afin de pouvoir le «vivre». Au fait la collectivité, construit une fiction qu'elle joue d'une manière théâtrale afin que cette réalité inventée et conventionnelle devienne la réalité du groupe. Pour s'assurer la survie, la collectivité impose d'une façon «consciente» un programme (au sens informatique du terme) qui puisse maîtriser les niveaux psychiques les plus bas (non accessibles à la consciences et par conséquent non maîtrisables).

Dans cette vision l'enfer représente d'une part le moment de nécessaire passage par un état de déséquilibre (un état qui peut permettre

soit la relance de la boucle soit la formation d'un nouveau circuit essentiellement différent) et le rappel des formes déjà «monumentales», donc immuables du passé - l'unique endroit qui ne peut subir des transformations non reconnues par le système, non-accessibles à la conscience. La mimodrame des âmes de défunts (les ancêtres) sert de point de repère pour la modélisation cognitive des humains se retrouvant dans un inquiétant état de devenir. La figuration du l'au-delà (i.e. enfer, âmes des morts) sert pour le système d'exemple régulateur, d'algorithme de travail.

Ceci pourrait expliquer pourquoi les mêmes unités symboliques sont utilisées dans les rites de passage au niveau de l'individu et de la collectivité (naissance, passage à l'âge adulte, mort) et celles cosmiques (fêtes de printemps). Le même désir de garder la conscience et la crainte de la perdre (car toute transformation radicale peut entraîner l'apparition d'une non compréhension donc l'évolution vers un système de vie qui puisse fonctionner sans la composante consciente). La crainte de la société archaïque n'est pas que la vie ne puisse disparaître, mais que l'acquis de la conscience - l'identité humaine - puisse disparaître au profit d'un mode de vie qui peut se dispenser de ce programme fragile. On sait que la vie ne suppose pas la conscience et que le système psychique animal et humain, par économie ou par constitution structurelle, est formé par des programmes quasi autonomes et non accessibles à la conscience. En d'autres mots on sait que le comportement biologique et psychique est contrôlé par des systèmes «inconscients» mal connus et non maîtrisables.

Les travaux de psychologie sociale ont noté la présence de deux types d'exercice du pouvoir (autoritaire vs démocratique : «les différents modes d'autorité ne varieraient alors que par l'organisation qu'ils imposent des <<circonstances engageantes>> (et notamment de la liberté de choix)» 1981:153) qui produisent chez les sujets des réactions différentes. Les deux modes sont des mécanismes de structuration de la société et des formes de pression de pouvoir. Selon le modèle autoritaire - qui ressemble à celui qui est commenté par Michel Foucault dans son ouvrage sur la prison - le poids de l'imposition autoritaire crée des mouvements de distance, d'éliberation et surtout l'attribution de la responsabilité de son propre comportement face à l'autorité menaçante (i.e. le responsable du désir est l'autre) (v. Joule & Beauvois 1987:196-213 ; Beauvois & Joule 1981:160sq). Dans le cadre de la société donnée des phénomènes de dégénérescence de conduites nouvelles ou innovatrices ont plus de chances d'apparaître. Ceci pourrait expliquer la persistance du phénomène de Carnaval dans des sociétés autoritaires. Il s'agirait d'un mouvement de compensation, de libération d'une énergie créatrice qui s'oppose à une conduite jugée externe : le pouvoir en place (ce qui est d'ailleurs la position de Bakhtine). D'autre part ceci pourrait expliquer le phénomène de disparition ou de dissémination dans des sociétés avec une technique de manipulation «douce» (des sociétés fondées sur la rationalisation du sentiment de liberté «l'homme n'est libre et responsable que pour mieux rationaliser des conduites de soumission qui échappent à sa liberté et à sa responsabilité,« (idem. 1981:197)) qui, moins innovatrices, sont susceptibles de «générer chez les acteurs sociaux des représentations justificatrices occultant toute appréhension de sa contingence» (idem. 1981:161). Dans ces conditions le Carnaval perd sa raison d'être car le combat (foucaldien) sujet vs roi n'existe plus (En ce sens, on pense, on peut lire certaines analyses de Jean Baudrillard).

Il faut toutefois mentionner qu'à l'intérieur du groupe communautaire formé par la foule dans le cérémonial festif carnavalesque on trouve une mise en scène d'un rite de passage (d'initiation). Ce schéma, selon les études de psychologie sociale, induit chez le sujet une forte attitude d'engagement nécessaire à la survie du groupe et à sa reproduction sociale (v. Cialdini 1990:86-9 et Beauvois & Joule 1981:188). D'ou la nécessité d'épreuves «dures» dans les rites d'initiation (i.e. le passage par la mort). Encore faut-il voir que la «farce» contient d'un part la manipulation par libre consentement (au moins des spectateurs) et la participation par l'epreuve de la souffrance.

7 Fellini décrit, dans son livre *Cinecitta de Federico Fellini* (1989), le bar des studios de Cinecitta comme un endroit qui rassemble des

images de ses films et qui désigne un espace infernal du genre «réfectoires des prisons ou les cantines des gares, ou encore ces lieux désespérés où vivent hors du temps et sans espoir les internes des hôpitaux psychiatriques» [s.n.] (1989:43).

Une succincte analyse nous indique les cordonnées de cet espace. Il est intéressant de noter d'abord la présence de la suite des espaces communautaires typiques pour ses films (réfectoire; cantine; hôpital psychiatrique) ; endroits de la claustration (la prison), du festin (cantine) ou de l'isolement (hôpital psychiatrique). Les attributs profilent ces endroits au mode dysphorique (lieux désespères; sans espoir). La répétition du «désespoir» (désespérés / sans espoir) nous indique la présence d'une figure rhétorique. On pense qu'il s'agit ici d'une citation d'une définition de **l'enfer**. L'intertexte serait La divine comédie de Dante qui projette l'enfer hors du temps et le d,signe comme l'espace où on doit laisser tout espoir. Au fait la phrase serait une expansion de cet intertexte (espace hors du temps et sans espoir). Un enfer où le gens circulent en foule (la gare), mangent (cantine) et sont des fous (les internés).

Cette brève analyse nous pose la question sur la facticité du texte du livre et de la description que Fellini fait de **Cinecitta**. Autrement parlant il s'agit là d'un texte de fiction. La Cinecitta que Fellini décrit dans son livre est son invention. Le titre de l'ouvrage : *La Cinecitta de Fellini* - par parallélisme aux titres de ses films *Le Satyricon de Fellini ; Casanova de Fellini* -, situe expressément le texte dans la suite des fictions fellinienes. Pour une fois Fellini change de régime textuel et préfère le mode verbal au visuel. Néanmoins le procédé de citation de ses textes antécédents reste inchangé car la phrase renvoie à l'univers de ses films. Au fait Cinecitta désigne l'oeuvre de Fellini ; elle désigne, surtout ici, sous le signe de l'allégorie, <<l'enfer>>. Ainsi l'expression verbale sert de relais dans un processus de construction d'un schéma qui puisse sanctionner la manifestation visuelle afférente ; c'est-à-dire elle est une «consigne de lecture».

On remarque que sous l'apparence de l'assertion factuelle (le mode documentaire) se glisse un perpétuel déplacement figural. Le faire sens n'équivaut pas au faire référence.

8 L'image de **l'outil** qui pénètre la caverne vaginale apparaît dans les contes obscènes des enfants (Gaignebet 1980:174sq «l'histoire des trois puces»; 227)

9 Gaignebet (1980:227) mentionne un conte d'enfant où se pose l'équivalence entre l'acte sexuel et l'acte de faire de la **moto** (chevaucher une moto) «j'te rattrape en moto» .

D'autre part il existe une assimilation iconographique des **lunettes**, profilées comme <<paires>>, avec un symbolisme obscène (Gaignebet 1986:350,II) D'ailleurs le fou au coqueluchon est désigné comme un coq qui couve ses propres oeufs (Gaignebet 1986:216,II)

10 La caractère non défini du personnage indique sa fonction de «rôle» (v.Fauconnier 1984) : «un motard». Ainsi ses attributs caractériels sont mis en évidence. C'est-à-dire les traits qui servent à identifier l'élément dans un domaine donné. Dans notre cas, par exemple, l'uniforme militaire ou policière.

11 «Le moyen le plus économique pour tout système de processer une quantité d'informations est de produire des classifications binaires (...) classification, comme toute autre activité, est sous une procédure économique - (par auto-intérêt ou, si on préfère, le motif du profit) - toute classification qui est produite apparaît être une hiérarchie évaluative» Barbara Herrnstein Smith, 1988, *Contingencies of value*, Cambridge : Harvard University Press (116-24, ch.Changing Places) in Rorty 1989:205).

12 Pour Dante (*Le Purgatoire*, ch.21 le **tremblement** indique l'élibération d'une nouvelle âme. Dans les *Hymnes Homériques* il représente le signe de confirmation de la Terre Mère (v.De Vries 1976:155-6).

13 Collet insiste sur la «magma humaine» (1990:171) qui prépare la mise ensemble de la foule (afin de former le **choeur**, donc l'harmonie de l'humanité anonyme) (1990:157).

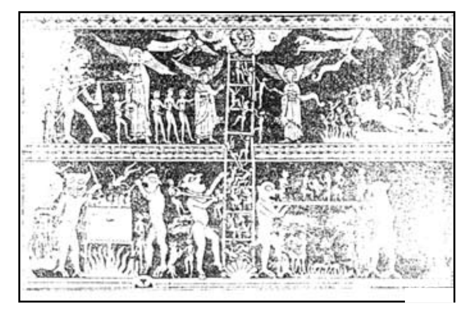
14 L'homme couvert d'un drap **blanc** apparaît encore dans les vestiges contemporains des Carnavals (Gaignebet 1986:226; 1974:13-4; 137 - sur la danse des soufflaculs / v.aussi ch. - Les souffles). On le retrouve dans deux plans de *Satyricon* : un homme dans une chambre de la ville souterraine et le cadavre du poète; ainsi que dans *8 1/2* (les procession aux bains) et dans le costume de nuit de Salvini dans *La voce della luna*.

15 Le topos du <<monde à l'envers>> renvoie à la période d'instauration rituelle du chaos. Gaignebet (1974) parle de la période de renversement des valeurs habituelles, instant où se produit la conversion et le retournement. En ce moment fonctionne la métaphore de l'homme vu comme «un arbre inversé» ((Gaignebet 1974:69) ; image reprise dans la figure du **pendu** du jeu de Tarot (1974:68).

16 La sortie d'Encolpio de l'enfer du combat mythique reprend la tradition de la «sortie du monde souterrain de Jésus soit marquée par le **rire**, comme celle de l'amant de Cybèle par les Hilaries (...)» . Sur les fêtes romaines du 25 mars - ***Hilaria*** (lat. *hilaris* = joie) – dédiées a la déesse **Cybèle** (variante de Rhéa) – la déesse de dieux, hommes et animaux et a la résurrection de **Attis** voir dans Gulevich (2002 :10 et 267-271). Selon les versions du mythe, après la mort (associée a la folie) de Attis le scénario de la résurrection du protagoniste comprend selon les mythes soit sa préservation ou transfiguration dans un état demi-vie (ni mort, ni vivant), soit comme dieu, soit par l'immortalité.
Voir aussi sur la tradition des *Hilaria*, des fêtes de la joie et *De risu pascali* par rapport ou Fou de la Croix (celui qui instaure le temps à rebours) voir dans Gaignebet 1986:165-6,I et la note 629/:391,II. Gaignebet lie ce processus (ce schéma de joie de la naissance suite au passage par les entrailles de l'enfer) aux fêtes de changement de l'an dans ce qu'il appelle <<la religion populaire>> (dans 1974) ou <<courant ésotérique>> (dans 1986). «Le rire pascal ne saurait être séparé des Hilaries qui marquent le retour à la vie du pin embaumé, symbole du fils de Cybèle (1986:181,I), «La structure mythique sous jacente à l'oeuvre n'est pas propre à Rabelais. Il ne l'a pas inventée, il n'est pas le seul à l'exprimer : nous avons pu ainsi montrer que ses éléments essentiels se retrouvent dans le compagnonnage et la Franc-Maconnerie. Dans cette perspective Rabelais apparaît comme le rédacteur privilégié et prophétique à la Renaissance d'un courant religieux, voire d'une religion, que nous retrouvons à cette même époque chez les Libertins Spirituels et les mystiques de la Mythologie Gallique « (1986:181,I).

On pense que les correspondances entre l'oeuvre de Rabelais, les scénarios de Carnaval et l'oeuvre de Fellini s'inscrivent dans ce courant de mentalité tel que Gaignebet le décrit. D'autre part il nous semble que Bakhtine avait également saisi le rapport entre le sacré populaire (ce qu'il appelle la <<culture populaire>>) tel qu'il se manifeste dans le Carnaval et un courant spécifique de pensée ésotérique (chez Gaignebet <<symbolisme alchimique, maçonnique et la mystique gallique>>. Même si Gaignebet exprime des doutes dans le chapitre introductif de 1986 sur la validité de l'essai de Bakhtine il faut, on pense, revoir les écrits du chercheur russe sous cet angle et situer l'hypothèse d'une <<défense et illustration>> d'une telle démarche comme culture populaire opposée à un puissant système de censure textuelle (sinon matériel-corporelle) présent en Union Soviétique à l'époque des années 40-60. En d'autres termes, la différence entre Bakhtine /vs/ Gaignebet par rapport à un courant de mentalité qui à trouvé son expression dans l'oeuvre de Rabelais se pose en termes de contexte pragmatique (d'espace social et surtout institutionnel), c'est-à-dire entre la possibilité de s'exprimer en régime totalitaire ou démocratique.

17 **L'échelle** est *l'escaletta*, un diminutif de *escala*, la longue échelle rituelle du Carnaval (Fabre & Camberoque 1977:214). Mais aussi elle peut être mise en rapport avec la corde céleste (comme symbole de conversion) et la figure du pendu du Tarot (qui appartient à la mécanique de la circulation des souffles et des âmes) (Gaignebet 1974:65-8).



1097



1052

On la retrouve, par exemple, dans le Carnaval de la ville de Stavelot (prés de Liège), «une échelle articulée portée sur les épaules de deux ou trois Blanc-Moussis et dont les échelons sont remplacés par des masques <<inanimés>>» (Piette 1988:75)

Dans Cooper (1986:108-9) **l'escalier** est :

(1). une manifestation d'un au-delà, un moyen de contact vers cet espace,

(2). le lien entre le ciel et la terre réalisé dans les deux sens,

(3). l'axe du monde,

(4). l'élément qui désigne les escaliers du trajet initiatique (v. aussi sur ce dernier point l'entrée de marches/escalier de Biedermann (1989) comme escalier du tapis de loge au grade d'apprenti dans la symbolique initiatique maçonnique).



907

On voit une transformation de l'échelle en **corde** (ou chaîne) dans La voce della luna où les premiers plans du film mettent en scène le fou, le puits et les chaînes ascensionnelles. Elles vont réapparaître dans l'épisode de la discothèque dionysiaque. L'image des chaînes est motivée par l'enchaînement de la lune - l'instauration d'un contact céleste par une capture. Les chaînes sont le produit de l'intersection de deux schémas : i.e. celui de l'ascension (descente) et celui de la capture. Ainsi le rôle de chaînes, comme connecteur entre les plans de l'univers, est similaire à celui de l'échelle (comme moyen de passage vers le haut et vers le bas. Fait qui apparaît dans le film par les ascensions et les descentes de Salvini au moyen de l'échelle).



889

18 La **forêt** est, comme on à déjà commenté, un renvoi à l'intertexte dantesque (où la rencontre initiale avec les trois bêtes est substitué, chez Fellini, par la rencontre avec la femme du type «Mélusine», comme on verra au chapitre dédié aux figures féminines). D'autre part, selon Ferraton (1991), pour les compagnons charpentiers, une charpente de cathédrale est une forêt. Cet intertexte peut nous aider à renforcer l'équivalence posé entre la forêt, la **charpente** (qu'on retrouve, par exemple dans l'image du film qui n'a jamais été tourné *Mastorna*) et **l'église (renversée)**.



888

834

On a remarque la rencontre de Wanda et «le cheik blanc» dans la foret (*Le Scheick blanc*) et les occurrences de la forêt comme lieu de rencontre avec le féminin agressif dans La cité des femmes. (v. sur la symbolique traditionnelle de la forêt dans Cooper 1986:208 : domaine du psyché, du principe féminin et l'espace des morts. Sur un trajet initiatique la forêt est l'espace de mort symbolique que doit parcourir le néophyte).

19 Bakhtine commente une gravure de Durer qui représente une vieille femme au moment de la mort - qui descend dans le trou de sa tombe - et qui au même moment enfante. La vision grotesque combine ici les couples contraires de **la vieillesse décrépite /vs/ la jeunesse fertile**, la mort et la naissance - image qui renvoie au circuit des générations conçu selon le modèle circulaire de la «Roue de la Fortune».

20 «l'enchaînement baroque ayant la direction d'un régression infinie et la forme des cercles qui s'entrecroisent, comme Hofstadter l'a montré, est caractéristique pour le monde graphique d'un artiste comme Escher» (Contemporary literature : 343).

21 Le canot dans lequel se sauve Orlando est une image qui profile l'unité symbolique de la **licorne-Déesse génitrice** (le rhinocéros femelle), le **canot-berceau** de l'enfant messianique, Orlando, le virtuel génésique de la **mer** et la figure du protagoniste inscrit dans un espace de création qui englobe les espaces antécédents.

22 Toutefois la technique des narrations qui contiennent des mondes à liaison paradoxale n'est pas récente. Comme l'a montré Tzvetan Todorov,

il peut caractériser le récit traditionnel (appartenant à la culture orale des sociétés traditionnelles) qui forme des enchaînements séquentiels comme dans *Mille et une nuits* (1971:85). A cet égard on peut considérer que Fellini préfère une variante archaïque de récit. L'accumulation d'épisodes ayant une forte cohésion interne (des récits autonomes) est combinée avec une «invagination» soit formelle soit diégétique (une analepse ou création d'un espace en «profondeur»). Le modèle est pour ce genre de récit : l'épopée antique, le roman grec, les chansons des geste, les recueils mythologiques ou certains contes. L'invagination formelle serait le fameux retour temporel du récit du début de l'*Odyssée* et celle diégétique de la description d'un descente dans l'autre monde (enfer virgilien ou forêt du conte). (v. Genette (1972:71-2) sur le jeu temporel dans l'*Odyssée* et la structure de regression-descente dans le conte dans Ricoeur, 1983)

Un modèle spatial similaire régit le parcours du personnage dans la dramaturgie postmoderne de l'auteur roumain Marin Sorescu. Selon Monica Spiridon (<<Le complexe de Jonas>> 1989:100-111) il s'agit d'une structure de cavernes imbriquées où <<le récipient et le contenu sont pratiquement confondantes>> (100) qui a comme effet l'ambiguïté des oppositions.

23 Sur l'imposition d'un profil à une image v. Langacker 1987

24 Bondanella reproduit un dessin de Fellini (novembre 1961) ayant des traits à la Chirico et qui représente un **jugément-école** situé dans la place publique face à l'église et une construction-tour (1992:155).

25 L'intertexte du **mythe platonicien de la caverne** comme forme originaire de la condition humaine et de dispositif spectaculaire n'est pas à ignorer dans ce contexte. On retrouve la coïncidence formelle de la caverne comme espace référentiel de l'enfer carnavalesque fait qui permet la transposition du mythe «haut» dans le discours carnavalesque. L'identité âme - **ombre** permet aussi la mise en relation entre les deux intertextes ; le discours carnavalesque ayant comme sujet (v. les travaux de Gaignebet) la circulation des âmes au moment du renouvellement périodique de l'année.

On retrouve cette étroite liaison entre le cultes des morts et l'utilisation du masque dans les sociétés traditionnelles; fait qui renforce le rapport entre spectaculaire et cette forme originaire de cérémonial.

26 <<La multiplicité de ses significations symboliques découle de la signification complexe des grandes figures lunaires ou l'imagination associe par analogie la terre avec son rôle de Mère, la lumière avec la lune, l'eau avec la sexualité, le rêve et la divination, la végétation avec son renouvellement périodique>> (Chevalier/ Gheerbrant 1982 : chapitre le cheval, p.184). Le **cheval** représente pour une interprétation alchimique une manifestation de la *prima materia* (Ferraton 1991).

Voir dans Fabre (1977) sur la présence du masque du **cheval** dans le Carnaval, dérivé d'un voyage des morts (1977:209-11). Sur le tableau des <<chevaux fous>> dans la Fête-Dieu à Aix voir dans Vovelle 1976:70.

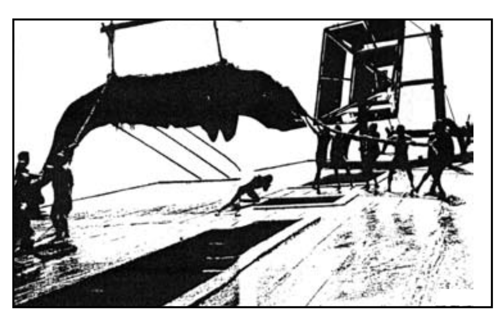
27 Il est difficile de cerner la signification de ce dernier contexte car **l'image de la tête** se situe à mi-chemin entre la composition du pouvoir matériel (profane) telle quelle apparaît dans le portrait de Mussolini (*Amarcord*) et le pouvoir divin (sacré) de Vénus (*Casanova*) (car il s'agit du fragment supérieur du visage qui laisse au premier plan les yeux). D'autre part, comme symbole psychique, le cheval peut contaminer les acceptions de la tête qu'il traîne derrière soi : figure de l'ancêtre du moi d'Encolpio ou d'un mental inconscient collectif.

28 Une <<énorme raie très claire, au petit oeil fixe et vif, était plus impressionnante>> [s.n.] (Fellini 1989:41)



862

29 Jung parle de la manifestation de la *prima materia* comme <<*piscis levatus de profundo*>> (Jung 1970 : 531)



863

30 On retrouve l'association symbolique des **éléphants**, de l'eau de la **mer** et de la **lune** dans une image des rébus dont la Renaissance était si friande (v. Ceard & Margolin 1986:78-9. fig.43. - *Hiéroglyphica*, II, 17. <<Comment ils représentent la pureté,>> (Un éléphant, les pattes dans l'eau et regardant la lune, symbolise la pureté et le sens du divin ; il montre la voie aux humains). (Les éléphants ont une double occurrence dans *L'interview* : dans le décor extérieur du voyage en tramway et dans l'espace du studio au moment de la genèse d'un film). On retrouve cette unité symbolique - avec une substitution **navire** / éléphant - dans la séquence de la sortie nocturne en mer dans *Amarcord.*

Heers mentionne la présence des **éléphants** en carton dans une procession de Carnaval (1983:239).

31 Jung considère le **taureau** comme une actualisation des significations du printemps, équivalent du début d'un nouveau opus (1970 : 82). Pour Gettings (1978) le taureau - descendant du signe zodiacal du Taurus est un symbole, d'origine payenne - car lié au mystères de Mithra où le sacrifice du taureau on régénère la terre (1972:28), mais récupéré dans l'iconologie chrétienne, où il représente l'incarnation de l'esprit (le logos) (1972:21). Dans l'imaginaire alchimique il est la force formatrice. Dans l'imaginaire chrétien il équivaut (a) au Christ qui s'incarne et (b) au Saint Luc (v. les tetramorphes) (1972:22). Son interprétation zodiacale, selon Gettings, qui souligne qu'il représente le monde invisible de l'esprit qui descend dans l'inertie du *Taurus* et se manifeste comme activité, créative au niveau humain. Cette traduction permet au symbole de représenter l'activité créatrice de l'artiste, qui est ainsi vu comme un «médiateur entre l'esprit et la matière» (1972:21).



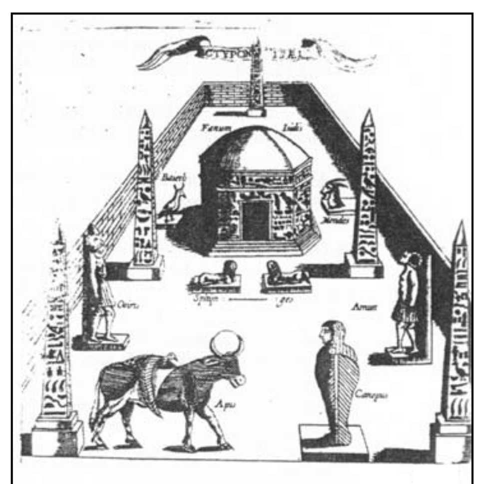
Page de titre de *Arcana Arcanissima* de Michel Maier. Paris, Bibliothèque nationale. Photo B. N.

1098

On retrouve l'association des animaux symboliques ibis - taureau - cynochephale dans l'illustration de la page de titre du traité d'alchimie *Arcana Arcanissima* de Michel Maier (*Dictionnaire des mythologies* 1981:8). Aussi dans les travaux de Michel Vovelle et de Danilo Reato

on mentionne la tradition du sacrifice du boeuf (<<trancher la tête du taureau>>) qui était présenté dans le Carnaval de Venise (Reato 1991b:24-30) comme un rituel bénéfique, de régénération. Michel Vovelle mentionne également la présence dans une procession de fête de Carnaval d'un <<boeuf gras porteur d'un jeune enfant travesti en petit Saint Jean-Baptiste>> (Vovelle 1976:69). (On remarque les motifs carnavalesques typiques comme : le **gras**, **l'enfant** et la **parodie du sacré**.).

32 L'image de la **statue de la Déesse-mère** entourée par les eaux souterraines (Roma) pourrait être une reprise de la fontaine de la statue de Venus, déesse qui se trouve immergée dans l'eau jusqu'aux hanches du *Songe de Poliphile* (Kuryluk 1987:152). On retrouve l'image de la statue de Venus sous la forme de Sylvia entourée par les eaux de la Fontaine de Trevi (*La dolce vita*) . Solomon (1982:40) cite dans son article les commentaires de Walter (1966) au sujet de l'équivalence de Sylvia avec Aphrodite dans cette séquence.



1099

33 Dans De Vries (1976 : 267) on trouve l'acception symbolique dantesque de **l'eau glacée** comme l'endroit infernal le plus reculé ou les condamnés sont soumis au sort d'être enfouis dans la glace jusqu'au cou. (v. aussi Baltrusaitis 1988:284)

Dans le paradigme du scénario alchimique la *congelatio* désigne l'état hibernal, moribond de la matière. Il faut remarquer dans la closure de Casanova la présence des **ombres** (instanciation du système descriptif infernal) et de la figure du **Pape** - figure du jeu de Tarot .

Il faut également se souvenir que dans le Songe de Poliphile, oeuvre dont ne manquent pas les interprétations alchimiques, l'histoire suit une suite de transformations, comme *l'opus* alchimique, qui ont lieu entre l'animation et la mort (Kuryluk 1987:153). La mer glacée de *Casanova* et la fontaine de Trevi qui se fige de *La dolce vita* sont des images reprises du glacement de ce roman «alchimique».

34 Ces **fontaines enfouies** dans un intérieur : la fontaine avec la statue de la Cybèle (*Roma*) ; la fontaine avec une statue dorée de la maison de Cazzone (*La Cité des femmes*) ; la fontaine de la maison des aristocrates qui se suicident (*Satyricon*) et la fontaine de Trevi de Rome (*La dolce vita*) sont autant des représentations de Vénus selon l'imaginaire du *Songe de Poliphile* (Kuryluk 1987:152).

35 Sylvia esquisse le **geste baptismal** de la purification de Marcelo par l'eau, geste repris du geste de Vénus du *Songe de Poliphile* qui arrose avec de l'eau de mer de sa fontaine le couple, Poliphile-Polia (Kuryluk 1987:152). Le même geste cérémonial revient dans *Satyricon* où la jeune fille arrose le couple de jeunes hommes avec l'eau de la fontaine l'intérieure de la maison des patriciens suicidaires - une sorte de nympheaum, la grotte des nymphes de l'eau (Kuryluk 1987:100).

36 Heers note la présence d'une cavalcade carnavalesque où les **chevaux** et les **bicyclettes** sont côte à côte dans la procession (1983:42).

37 De Vries (1976 : 201 ; fountain) rappelle qu'à Lerne (Grèce) quelquefois des piliers étaient érigés autour des **fontaines**, formant ensemble une unité **androgyne** - un symbole grotesque de fertilité.

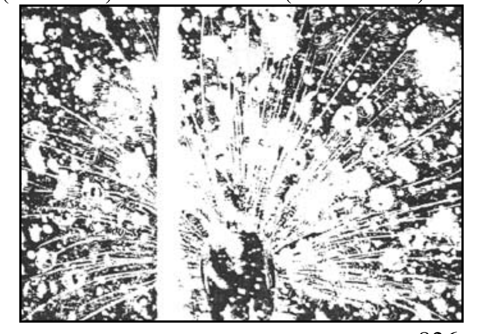


877

38 Cette **récursivité** virtuelle ou actuelle de l'image qui contient potentiellement sa parodie - la distance «esthétique» ou l'hésitation entre originaire et simulacre - peut être mise en rapport, dans le texte alchimique, avec le symbole totalisant, circulaire du cycle des transformations, le serpent ouroboros.

Il faut peut être mentionner ici encore une fois que dans *La dolce vita* **Sylvia/**Anita Eckberg est représentée selon l'imaginaire du *Songe de Poliphile* (l'image de Sylvia dans la Fontaine de Trevi est sanctionnée par l'image de Vénus dans *Le Songe de Poliphile*, Kuryluk 1987:152). Mais l'image de la l'épisode de Trevi est repris dans l'Interview dans une séquence où Anita Eckberg est toujours représentée sous la sanction de l'iconographie traditionnelle de la déesse de l'Amour. Les personnages masculins, après un difficile trajet la retrouvent enfermée dans un *hortus conclusus* (château fort et jardin) - le jardin de l'amour (Kuryluk 1987:119) - habillée en sauvette avec un voile assez classique et entourée par des chiens ; l'image de Diane / Artemis avec le chien (Kuryluk 1987:145/133). Les hommes-poissons de *Casanova* sont devenus ici les hommes-chiens. Toutefois l'image de Vénus / Diane / Artemis de *l'Interview* est parodique à l'envers l'iconographie classique ainsi qu'à l'image de *La dolce vita.* L'épisode de la rencontre prend une distance parodique envers ce topos.

39 L'image cadre en gros plan le détail de l'<<**oeil**>> peint sur la queue de **paon**. Ceci induit un parallélisme avec l'oeil de la raie qui surgit de l'océan. Au fait, chaque fois que l'image reprend le détail d'un objet on découvre le même ensemble d'unités symboliques agencées avec chaque énoncé d'une manière nouvelle. L'oeil unique - *occulus* - apparaît ainsi comme un attribut caché (à la première vue) - un trait élémentaire constitutif de l'ensemble - de l'animal inhumain surgi des profondeurs, de l'oiseau spectacle (apparition mystérieuse, car sa phénoménalité cache et dévoile un symbole dans le sens traditionnel du terme), du statuaire figé en monumental pérenne ou bien de la femme (l'unique oeil du regard d'Henriette (*Casanova*) et de Maddalena (*La dolce vita*).



836

Selon Ferraton (1991) l'<<*occulus*>> (<<un seul oeil>> est une hiérogramme du soleil, comme élément inscrit dans la symbologie alchimique. Pour le *Dictionnaire Mytho-Herméneutique* (1972:270) le Paon (oiseau consacré à Junon) et l'oeil représenté sur la queue sont, en termes alchimiques, une allégorie de l'état de la matière de l'oeuvre. En ce sens son association avec l'animal surgi des profondeurs marines (la raie comme variante de la baleine (signifiant l'eau et la variante féminine du dragon - symbole de la roue (ouroboros ou la rota)) n'est pas fortuite, mais suit une association traditionnelle. La même association dans le cas du paon amalgame le soleil et la <<*cauda pavonis*>> (l'air), symbole de «la totalité des potentiels manifestés dans leur unité et leur complémentarité,«.

Faut-il remarquer que **l'oeil unique** apparaît aussi au milieu de la fête populaire, du festin dans la rue, Via Albalonga de *Roma*. Ici, vers la fin de la séquence de l'humanité rassemblée autour du festin, quelqu'un circule entre les tables portant un plateau une tête de veau qui se rapproche de la caméra. L'image cadre en premier plan l'oeil nu. (apud Jean Collet 1990:43)

40 La **pluie** qui clôt une parodie d'un cérémonial sacré - une grotesque farce ecclésiastique - est en elle même une autre forme de sacré et non une simple irruption grotesque de l'ordre matériel-corporel profane. D'une part, il s'agit de l'ambivalence du discours carnavalesque, qui n'est pas à strictement parler un profane opposé à l'ordre sacré, mais à des formes d'autorité mundaine, passagères (Cette perspective peut être récupérée dans les travaux de Bakhtine, car il faut situer ses écrits dans le contexte communiste de l'époque où une affirmation directe, non-oblique aurait entraîné l'immédiate interdiction de publication. Ce qui fut d'ailleurs le cas. Car la censure était un bon hérmeneute par rapport au discours carnavalesque, fut-il d'ordre théorique ou méta-). D'autre part, le rapport n'est pas de conflit entre sacré et profane, mais entre deux formes (instanciations symboliques) du sacré qui produit lui-même une revendication périodique - le rire et la parodie - afin de se régénérer, de se remettre en place. Ce fait explique la présence du spectacle de Carnaval sur la place publique ou sur le parvis de l'église et le fait que les textes carnavalesques du Moyen Age étaient produits par des figures monacales (messes de l'âne ou *Coena Cypriani*). Egalement ce fait explique la présence dans l'oeuvre de Fellini des symboles traditionnels sacrés dans les scènes de parodie ou de démantèlement matériel-corporel de l'univers.

41 L'action schématique serait : la relation masculin /vs/ féminin instancié comme la quête érotique du jeune homme qui, à son tour, est instancié dans les termes de la «**poursuite**» et de l'aggression-jeu (donc une agression feinte : le lancement de boules de neige).

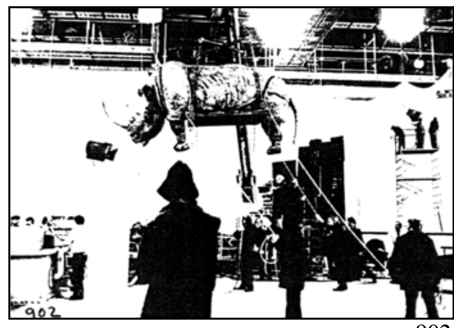
Le décor met en place la figure du **labyrinthe** et de la **place publique**. La place publique sert d'instanciation pour le système / monde/ (l'univers). Egalement la place publique est décrite comme labyrinthe naturel (manifestation d'un cycle naturel). La motocyclette qui passe à toute vitesse est une instanciation du système / cirque/, mais peut activer tout aussi bien les contextes érotiques où il sert de substitut pour l'élément dynamique de la relation établie entre les principes sexuels : c'est-à-dire le désir.

Ainsi la séquence met en place un réseau d'implications hiérarchiques qui activent des systèmes descriptifs de plus en plus abstraits. Cela peut motiver la lecture de l'épisode, à un niveau symbolique général, comme instanciation du rapport masculin /vs/ féminin dans un décor cosmique. Entre les systèmes descriptifs s'établissent des relations métaphoriques. La description du /monde/ est faite (cartographiée) en termes du système descriptif /ville/place publique/. Celle-ci est cartographiée (décrite) dans les termes de l'a/enfer/ (**labyrinthe**) et du spectacle de / cirque/ (la **motocyclette**).

42 Le film est d'ailleurs un recueil de farces carnavalesques qui, à partir du modèle cité de l'anecdote de la **matrone d'Ephèse**, répète le scénario dans les épreuves érotiques que subit le héros. Bakhtine (1974:290) raconte la «farce tragique», ayant des conséquences tragiques pour la victime, du «Maître François Villon».

43 Ce secret est à son tour une mise en abîme car l'image (de Topor) représente l'attraction vers le gouffre ou le tourbillon matriciel d'une *vagina dentata* (sur ce motif voir Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire)

44 Le **rhinocéros** cumule les attributs de l'androgynie (symbole totalisant) et, en tant que principe féminin, il est un calque d'un mythe de genèse.



902

45 Le scénario schématique comporte trois moments distincts : la fête de la mort (le départ) - la mort comme passage (le trajet du déplacement; la transition) - la résurrection (la découverte d'un nouveau espace). Ces trois épisodes peuvent se trouver dans un même film ou peuvent servir de liant d'un film à un autre. Le second reprend la succession cyclique à partir du moment où le film antécédent l'avait laissée. Casanova <<fête>> au début la naissance de Vénus ; il trouve le passage vers la mort sur la lagune glacée, et il «renaît» à la fin sous le signe de l'artifice, comme automate. La fin d'*Amarcord* laisse l'ouverture non-marquée ; il s'agit d'un départ. Par le biais d'un personnage variante de Tita Fellini reprendra dans Roma le moment suivant du script : c'est-à-dire le départ de la «petite» ville pour la grande ville. Ainsi entre différents films s'établissent des suites de script qui mettent en place la cohérence du texte global de l'oeuvre cinématographique de Fellini.

46 Piero di Cosimo a élaboré pour un Carnaval (en 1511) un char *Trionfo della morte* qui, en quelque sorte est l'intertexte de **l'allégorie** finale **de la mort** dans le **défilé de mode** de Roma (dans Giorgio Vasari, [1550], *Vie des meilleurs peintres*, apud. Fabre 1992:75).

47 Le «féminisme» est conçu dans ce film comme un discours carnavalesque mis en scène par un «songe» dont la structure relève du même type de discours. En d'autres termes (selon la terminologie de Fauconnier) le fait que Snaporaz rêve ce que le film représente est un introducteur d'un espace carnavalesque à l'intérieur de l'espace où rêve Snaporaz ; un espace dont on sait qu'il possède des éléments appartenant aussi à l'espace introduit par son rêve (les enfants qui lui jouent une farce carnavalesque et les femmes qui l'entourent à dans le compartiment). On revient sur le fait qu'ici il s'agit des espaces mentaux et non à de références établies selon une sémantique véri-conditionnelle (v. Fauconnier 1984:23-60, pour la notion d'introducteur v. p.32). On a vu que le même transport d'éléments appartenant à des espaces mentaux (ou diégétiques) différents construit la mise en abîme de la plupart des films de Fellini, et notamment de *8 1/2*, *E la nave va* et *L'Interview*.

48 Sur le motif de **la femme qui se regarde dans un miroir** voir le chapitre dédié aux figures féminines des films de Fellini.

49 On trouve dans le livre de Strong (1984) une édifiante description des impressionnantes manifestations festives (fondées sur le principe selon lequel «voir c'est croire») des allégories triomphales de la fin du Moyen Age jusqu'à l'âge Baroque - la mise en scène du «théâtre du pouvoir» du monarque absolu par l'intermédiaire d'une «encyclopédie des symboles universellement compris» à l'époque.

50 On se demande quel trajet interprétatif est dominant dans la lecture de cette séquence. Il parait qu'il s'agit encore d'une ambivalence carnavalesque. Le texte apologétique pour le «*Sante Cazzonius*» ne serait-il au fait une reprise des apologies si fréquentes dans le Carnaval pour les licences érotiques et le louange du pouvoir masculin fertilisant, c'est-à-dire une reprise de l'apologie du pouvoir viril phallique ? Il s'agirait d'un louange conçu sur le mode de la parodie du discours monacal ; d'une substitution d'une hiérarchie par une autre qui lui prend le «masque».

51 La fin du film est un amalgame entre la rencontre avec les personnages - situées soit dans le système descriptif de l'<<enfer>> soit dans celui du <<spectaculaire>> de *Satyricon* ou *Casanova* - et la figure du théâtre (l'esplanade vide du cirque) de *Les Clowns* ou *L'Interview*. Ted Perry, dans <<On 8 1/2>> (1975:290-99), parle du caractère comique de l'ensemble du film («La crise de Guido n'est pas tragique. Elle parait être intégrative et non désintégrative et sa forme, par conséquent, est comique», 296). Sur le fondement

de cette définition du comique en fonction de son caractère intégratif, célébratif des valeurs de la vie Perry insiste sur le fait que «Ce qui était parfois éclaté, séparé dans l'espace et le temps, gratuit et fragmenté, est maintenant d'une manière particulière lié ensemble» (296) sous le signe du spectaculaire («la vie est devenue spectacle (...) d'une manière purement filmique») (292). Le critique américain remarque également que la rencontre finale de Guido avec les personnages est une **descente aux enfers** : «il s'agissait d'une descente aux enfers [le producteur lui dit «on t'attendait depuis trois jours] et maintenant les personnes décédées reviennent (298).

52 On voit que le **schéma de l'initiation** : mise à mort du Dieu ou de l'initié suivie par une période de tristesse sacré et puis par l'apparition de l'initié ayant accompli un voyage dans l'au-delà (mort du vieil homme (apocalypse) et la naissance du précurseur) (Gaignebet 1980:52-3; 59) coïncide avec le cycle topologique d'hystérésis (v. note 2). Il s'agit aussi d'un schéma cognitif probablement universel de transformation (changement) (v. Le Ny 1989:134-5). Les différences subsistent dans les manières de conceptualiser ce schéma : niveau d'abstraction, le profil imposé à la situation, les champs sémantiques impliquées (quels systèmes descriptifs sont mis en jeu), les trajets interprétatifs proposés.

53 Selon une étymologie du Moyen Age le mot cadavre provient d'une forme latine *cadauer*, c'est-à-dire d'une forme de chute (Kristeva)

54 Il est intéressant d'analyser ces «passages» à l'aide des concepts d'espaces mentaux (Fauconnier 1984). Dans les deux épisodes on établit les moment de transformation d'un espace parent M' à un espace M. L'espace parent M' serait l'enterrement de Trimalchio et, respectivement, du poète. L'espace M serait désigné par la scène théâtrale ou par le voyage d'Encolpio (y compris les images finales). En ce qui concerne la première séquence entre les deux espaces il parait ne pas y exister une fonction d'identification au niveau des personnages. A la fin de l'épisode M on se rend compte que les personnages étaient des acteurs et qu'entre les deux espaces est établie une fonction d'identification drama (acteurs -> personnages). Dans le deuxième cas on peut lier les aventures du personnage d'Encolpio avec l'espace parent M' de plusieurs façons (également soutenables) : son voyage fait partie du «rêve» du poète mort, sont une invention d'Encolpio lui même ou d'un «narrateur» qui «englobe» les deux autres. Il s'agit d'un connecteur image, car on ne sait pas s'il s'agit d'Encolpio dans un espace «modèle» ou d'Encolpio dans un espace «image». Autrement parlant l'image que le spectateur a devant lui représente (la situation image) le modèle ou son image (second degré). Il s'agit d'un hésitation entre une lecture transparente et une lecture opaque du stimulus. Ce qui est notable est que les introducteurs d'espaces, dans le cas du film fellinien, sont les systèmes descriptifs mis en place par le film. Ces systèmes descriptifs mettent en place les indices (consignes) pragmatiques nécessaires pour la construction des espaces mentaux. Selon Fauconnier la structure de ces espaces est dépendante d'un agencement du type : ICM , scénarios, scripts et rôles stéréotypés (1984:11) et que les rapports entre les éléments qui peuplent ces espaces mentaux s'établissent selon un principe métonymique (d'identité ou d'identification : F (b=F(a))).

55 Moteur de la régénération périodique il a, souvent, une signification sexuelle (produire le **feu** est un analogon imagier de l'acte sexuel comme Mircea Eliade le commente : le feu <<est soit d'origine divine, soit démoniaque (car, selon certaines croyances archaïques, il est généré d'une manière magique dans l'organe génital des sorcières)>> . Il a une valeur de purification et d'illumination - feu spiritualisant, de l'élévation et de la sublimation - mais aussi, comme feu sexuel - il est associé <<au centre génital du foyer matriarcal>>. Ainsi il révèle son aspect négatif comme force de régression psychique (<<IL apporte l'obscurité et l'étouffement par la fumée; il brûle, dévore, détruit : le feu des passions, du châtiment, de la guerre>>) (Chevalier & Gheerbrant 1982:350-2, ch. le feu)

56 Jung (1970:308) : «On peut aussi montrer que le **feu** joue le même rôle que l'eau».

57 Voir sur une discussion sur cette fonction du **feu** dans René Girard (1982).

58 Dans Casanova le **feu** est un «médiateur» dans

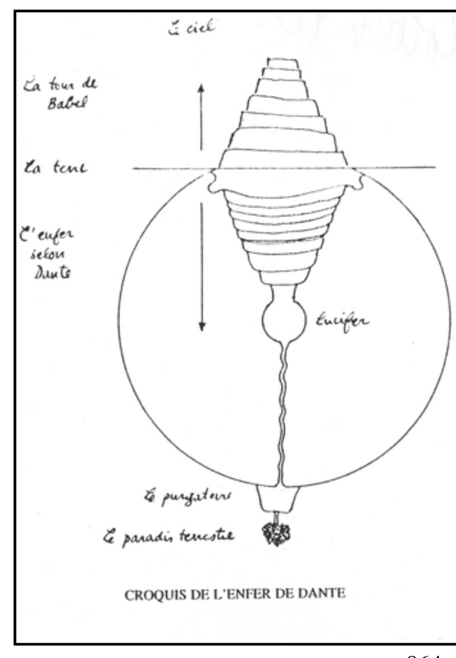
plusieurs scènes : liant social dans un cérémonial collectif (le carnaval de Venise) ; symbole alchimique qui s'ajoute dans un cérémonial qui mélange la purification et la régénération spirituelle et charnelle (grotesque) dans un rituel intime (la rencontre du protagoniste avec la marquise d'Urfée) ; feu violent infernal dans l'espace germanique (le hôtel Mosen Tristen, la maison de ses deux concubines allemandes, le feu du palais royal ou des cuisines du château), mais aussi, en dernière instance, doux crépitement final qui préside la rencontre avec l'automate féminin.

59 Le **feu** et les processions avec des **cierges** allumés sont une constante du Carnaval (Durand 1982:60) ; Gaignebet (1974:20-1) associe la fête de la Chandeleur avec les fêtes des *Lupercales* - fêtes de régénération -, fêtes de Persephone et note que leur rôle est d'assurer une bonne mort pour le défunt). Gaignebet parle de <<Saint Blaise et le feu>> et de la <<danse de la lumière>> à la Chandeleur (Gaignebet 1986:187-8,I).

Il note aussi la relation rituelle entre **le feu et l'eau** dans la <<noyade des veillées>> (1986:188,I) où sont associées les chandelles et la noyade comme lumière des morts sous l'eau (v. 1986: note 703 et 704 : 398,II). Cette association apparaît d'une manière fréquente chez Fellini. On peut se souvenir, à titre d'exemple, des feux qui miroitent dans l'eau de Venise au début du film (*Casanova*) où de l'île exotique en face de laquelle se trouve un lac entouré de cierges allumés (*L'Interview*).

L'image des **morts sous l'eau** apparaît dans *Satyricon* au moment où un groupe de soldats conquiert le navire du tyran Lychas et lui tranchent la tête qui tombe à l'eau. L'image fixe une tête de poupée qui descend dans les profondeurs. Il s'agit bien naturellement, dans la logique Felliniene, d'un passage par la mort à un état de <<représentation>>. Lychas, au moment de sa mort, comme Encolpio, pendant son voyage maritime final, où Casanova, se transforme en <<représentation>>, il devient un artefact.

60 On trouve dans le livre de Jean Collet (1990), *La création selon Fellini*, une représentation graphique de cet espace.



CROQUIS DE L'ENFER DE DANTE

864

61 A titre spéculatif on peut retrouver cette dialectique paradoxale où le positif est engendré au plus profond de son négatif dans la tradition de la «peinture» chinoise. Cette peinture est une continue répétition formelle fondée sur l'hésitation iconique-plastique (Groupe @, 1992) et sur les transformations circulaires synthétisées par le symbole de l'alternance ying-yang. Cette structure se retrouve dans les structures fractales où la même configuration réapparaît à des niveaux différents de perception (Mandelbrot 1989). On découvre également la transformation avec renversement dans la boucle d'»*hystéresis*» telle quelle apparaît dans la théorie des catastrophes de René Thom (1989:62-4).

note - appendice
le **nombre pair** (le **double**)

La présence du **double** (v. les images du personnage double aussi dans L'Autorité parodiée - figures du pouvoir [Chapitre 1] semblerait être chez Fellini une reprise de l'hérésie médiévale des deux enfants Jésus, symbolisant la

nature double de Jésus enfant : spirituel et matériel (qui provient d'une légende apocryphe de Julius Africanus , v. Gettings 1972:33). Cette tradition, inscrite dans le système descriptif zodiacal est représentée par le signe des Gemini - illustré dans l'art médiéval comme deux jeunes garçons conjoints dans un seul corps (Gettings 1972:39-40).



IG. 129 Joos van Cleve (1485–1540/41). *The Infants Jesus and Saint John the Baptist*

1100



1101

Gettings insiste sur la coïncidence de cette tradition avec l'hérésie des adamites (1972:39-41). Selon eux l'originaire Adam était double (un Adam terrestre - *Protoplastes* - et un Adam céleste - *aziluthic* Adam ou Adam Kadmon (1972:40-1)) et, si l'esprit incarné de Christ devrait sauver le monde, les deux aspects devraient s'unir dans un seul corps. On remarque, d'une part, qu'une telle tradition «hérétique» s'intègre dans une définition élargie du Carnaval médiéval ; conçu comme un courant de mentalité, payenne s'opposant aux formes répressives de l'église. D'autre part la reprise d'une symbolique adamite dans l'oeuvre de Fellini sous les traits des figures hermétiques (dont l'hermaphrodite représente le symbole clé) ne manque pas d'un certain attrait interprétatif. Il nous semble aussi que le sujet de la secte des adamites a été repris aussi dans le roman postmoderne, notamment dans le *A Maggot* de John Fowles.

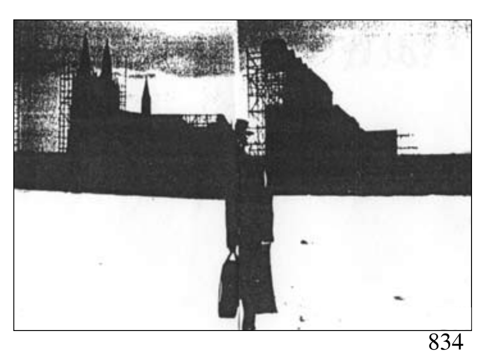
Chez Fellini, la dualité, de la condition humaine, élément important dans les croyances adamites, traduite comme un combat entre l'aspect angélique et démoniaque, le sexe naturel et spirituel, grotesque (agressive) et créative, ou, au niveau cosmique, entre le soleil et la lune (Gettings 1972:72-86) se traduit souvent comme alternance ou coexistence des aspects bivalents au niveau du personnage. Le caractère bipolaire du monde et du personnage (scindé entre l'aspect grotesque et l'aspect «beau») s'instancie au niveau de la figure cinématographique felliniene comme passage d'un moment grotesque (infernal) vers un moment de calme dans un même épisode. Ce conflit et cette dynamique trouvent leur résolution dans la figure de l'hermaphrodite (la figure double - masculine et féminine - de la fin de Casanova) et dans ce qu'on peut appeler le sublime artificiel (la figure qui incorpore les deux aspects sous la forme de l'artifice).



FIG. 17 Sun as Man with the cock and Moon as Woman with the chicken, in Michael Maier (1568?–1622). *Secretioris naturae.*

1103

Turner (1990:50-2) discute sur la position symbolique des gémeaux dans la société traditionnelle. La figure représente un «embarras classificatoire» - une entité située entre l'ordre animal et divin, car, en même temps, moins et plus qu'humain - qui est résolu à l'aide d'une projection de l'élément dans l'ordre du sacré. La mère qui ainsi dépasse la mesure implique la responsabilité de la communauté, et produit l'occasion de célébrer les valeurs et les principes d'organisation de la communauté. L'anomalie - par exemple, les jumeaux ou ailleurs le fou ou l'idiot - est exclue du système social par infanticide, l'exclusion du système de parenté ou par la propulsion dans l'ordre sacré. En d'autres termes l'anomalie cautionne l'occasion (rituelle) de renforcer l'organisation de la communauté. Pour la société archaïque le Carnaval aurait, dans cette perspective anthropologique, la fonction d'exclure l'excès en l'exposant ; le Carnaval jouerait un rôle de renforcement de l'ordre à travers l'exposition de l'excès, la satire (figurée par la mime et la rhétorique du masque) et la cérémonie de la victime sacrifiée (la farce jouée au «roi pour rire»). Tardivement le Carnaval perd son ambivalence dans certaines de ses instanciations (l'anomalie est perçue comme bénédiction et malheur) pour devenir plutôt une simple satire de l'ordre mondain prédominant. (On peut voir dans les travaux de Bakhtine qu'il conçoit le Carnaval comme une structure fondamentalement ambivalente qui s'actualise parfois sous une dominante de célébration et parfois sous une forme contestataire, satirique, mais sans jamais perdre son caractère équivoque).



834

Chapitre 8

Notes

1 Le temps festif du Carnaval permet «l'occultation du devenir historique», «il permet un passage revivifiant dans le temps cyclique ou, encore mieux, mythique : le temps de l'éternel retour, de l'épiphanie du sacré,« (Reato 1991b:9)

2 Sur le récit fellinien fragmentaire dans *Satyricon* dans Eades (1987:64sq)

3 Sur les phénomènes de liminarité dans Turner (1990) (v. aussi ch.3 «Liminarité, et *communitas*» 1990). Le néophyte est dépourvu de «statut, pas de propriété, pas d'insignes, pas de vêtement séculier indiquant leur rang ou leur rôle, leur position dans un système de parenté» (1990:96). Sur la relation des inversions de Carnaval et la liminarité également dans Ivanov (1984).

La coïncidence du schéma de l'/ initiation/ (mort et résurrection) avec le cycle annuel de la végétation (Gaignebet 1980:48/52-3/59 et aussi 1974:17/21-7 sur le cycle de 40 jours ; considéré en alchimie la période du travail avant la résurrection, De Vries 1976:199). La mort du vieil homme permet la naissance du précurseur (1980:59).

Pour Baroja (1979) : «Le Carnaval apparaît comme une ré-élaboration des vieux rituels dont la signification déborde ce que l'on appelait les <<rites de fertilité>> (1). Les vicissitudes de la vie d'un personnage mythique à l'aide d'une série de représentations (...) Ce personnage connaît le triomphe, la mort et parfois aussi la résurrection (2). Donner à certaines actions propres à des fêtes précises une double signification est associé, à des rituels païens où le comique et le tragique, l'agréable et le repoussant sont aussi systématiquement unis» (1979:156-7). Il s'agit aussi des cultes des morts : «à l'origine, ces travestis ou ces gens encapuchonnés furent des représentations des âmes ou des esprits des morts» (1979:236). Il cite les *Saturnales* et leur roi (310-50), les *Lupercales* (360sq), les *Matronalia*

(384sq).

4 Cette réflexion est endettée aux commentaires sur l'image photographique de Schaeffer (:190-1) : «La trace <<absentéifiante>> est la véritable image du temps, elle est le temps en image. Elle montre le temps à l'oeuvre, le grand vorace qui finit par engloutir toute présence. La représentation de la <<vie>> fait bien entendu le pari inverse : elle se veut une image dirigée contre le temps et poursuit l'idéal ou l'utopie d'une rétention de la présence en neutralisant l'<<absentéification>> inhérente à la temporalité. Mais pour réaliser cet idéal, elle est du coup obligée de geler le mouvement, d'arrêter la vie. D'où son statut ambigu : image de la <<vie>>, mais aussi image de peu de réalité parce que toujours minimale et comme enfoncée dans la contingence de sa particularité».

5 v. Gaignebet (1986:352,II, note274) : «L'image d'un berceau dans lequel on couche un adulte rappelle de très près bien des rites carnavalesques des déguisements dont le principe porte sur l'inversion du sens du cycle de la vie. Nous avons eu souvent l'occasion de voir en Carnaval des adultes, voire des vieillards, la tête recouverte d'un bonnet de nourrisson et tirant goulûment sur une énorme tétine. Ils sont parfois véhiculés à travers la ville dans un landau. Il est vrai que l'état de folie, au moins quand il se traduit par la simplesse et l'innocence, est un retour à l'enfance, ce que dans leurs rites les fêtes des fous marquent bien» (v. aussi l'image du <<géant au berceau>> dans Rabelais). Sur le déguisement des hommes en enfants (1974:47) et des vieillards en enfants à Douai au XIX-ème siècle (Coussée 1989:12).

Selon la logique symbolique le rapport mère /vs/ enfant est un descripteur d'un acte initiatique : «Ce qui demeure, - car le temps est considéré comme un principe qui épouse et féconde la nature, - c'est la persistance d'un personnage dont la Vieille de Carême offre le meilleur exemple : la Veuve. Le remariage de cette veuve, le moment venu, avec son «fils» se fera dans des conditions naturellement charivaresques, ce rite <<à rebours>> ayant pour effet de faire accomplir un demi-tour au temps» (Gaignebet 1986:388).

Chapitre 9

Notes

1 Gaignebet (1980) commente sur le «loup vert qui pète» ce qui à donné naissance aux : (1) jeux (loup y es-tu et «la queu leu leu» (idem. 1980:35) ainsi qu'au «pet en gueule» (idem. : 35-6/147sq)) les facéties des fêtes des fous (idem. :150) ; (2) aux contes sur le loup qui pète sur les trois cabanes (un script agonique entre le prédateur et sa proie mis en scène à travers le souffle anal) (idem. :66sq) et (3) les manifestations de la Confrérie de Saint Jean à Jumièges «rites d'initiation des confréries ou d'<<abbayes>> de la jeunesse» (idem. :40sq et 65/75) (v.aussi Coussée 1989:109).



1147

A ce système Gaignebet associe aussi la connexion entre les sots et les pets dans Pseudo-Aristote (idem. :77) et les pétarades de cirque (idem. :82). (v. aussi sur le souffle comme esprit qui anime l'univers - comme enfantement spirituel et anal (Gaignebet & Lajoux 1985:207) - et la conception de l'homme-tube, paille, roseau à Saint-Esprit et bulles-souffle (*homo bulla*), (Gaignebet & Lajoux 1985:208/210 : âme en pet/212-3:pétengueule/218:sufflaculs). [v. aussi Fabre (1977:219) sur la circulation des souffles et Coussée (1989:121) sur l'emboîtement de l'homme et du monde conçus par les stoïciens comme deux machines pneumatiques].



887



881

L'interdiction de siffler (en mer, la nuit - aussi qu'en église [n.n.]) car l'action attire le diable, les âmes des morts, permet de commander aux vents (Gaignebet 1980:127) et déclenche les souffles naturels incontrôlables («siffler semble réservé aux hommes et le symbolisme phallique des instruments de musique est insuffisant pour expliquer cet interdit») [s.n.] (idem. :128). Fabre note un mythe enregistré à Carcassonne en 1971 «Plus il y a de mort, plus il y a des fantômes, ce qui fait que le vent devient plus fort car le vent marin est fait de fantômes (...)» (1977:219-20).

Une variante serait le «jeu de soufflaculs» où des «jeunes gens déguisés en femmes (vêtus des chemises blanches de femmes), munis d'un soufflet, se suivent à la queu leu leu» (Gaignebet 1980:140; au Mercredi des Cendres (1986:89). On peut retrouver la trace de «rituel» de Carnaval dans la conception de l'âme portée dans le ventre qui s'échappe comme pet (Gaignebet & Lajoux 1985:29 ; Coussée 1989:121)

(887)

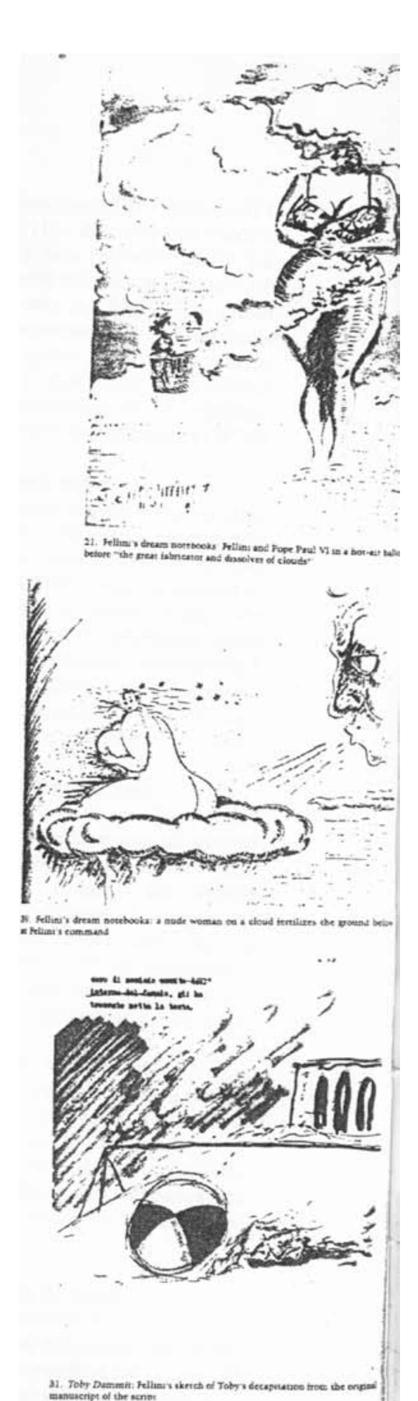
L'homme est conçu, selon cette tradition, comme un tube à deux ouvertures : par le haut s'échappe le rire et par le bas le pet (Gaignebet & Lajoux 1985:96) - ce qui explique l'inversion des positions, selon le mode grotesque, dans le «pet-en-gueule». (v. aussi Gaignebet 1986:12-3 sur le rapport avec le culte de Saint Blaise mis en relation avec Blasen (souffler) : «partout sonner de la trompe», 1986:64-7) (voir aussi Fabre 1977:188)

(881)

2 Chez les stoïciens ou Cicéro le dieu architecte est un souffle ou l'âme du monde (Gaignebet & Lajoux 1985:274) ; dans les images des Traités hermétiques on trouve «les vents frères des âmes» (Gaignebet 1986:227). Dans une représentation de

la Vision de la Sainte Hildegarde (début du XIII-ème siècle) les types des vents sont représentés par des masques greco-romains aux nombreuses faces sur une image de l'univers (Baltrusaitis 1988:101). Dans Cooper le vent est défini comme : «Der Geist ; des Lebensaten des Universums ; die Macht des Geistes bei der Erhaltung des Lebens, daher die symbolische verbindung des Windes mit Bandern, Seilen, Fadern, usw.» (1986:215), le souffle comme «l'ame» (1986:14). et la plume d'oiseau «(...) die Seele ; das Element Wind un Luft im Gegensatz zum feuchten Prinzip (...) Federn oder einen Kopfschmuck mit Federn zu tragen, bedeuted, die Kraft des Vogels, mana, zu besitzen, und bringt den Trager in Beruhrung mit dem Wissem des Vogel un mit ihrer transzendenten und instiktiven Erkentnis und magischen Kraft (1986:53). Le oiseau est défini comme «Transzedenz ; die Seele ; ein Geist ; gottliche Offenbarung ; Geistes des Luft ; Geistes den Toten» (1986:205).

Bondanella (1992:158/295) reproduit deux dessins de Fellini. Dans le premier le petit homme (*manneken*) assis dans la nacelle-berceau se trouve face à face avec la géante qui souffle des nuages (le brouillard). Dans le deuxième dessin l'artiste (Fellini) souffle envers la femme qui, assise sur un nuage, fertilise ce qui se trouve en bas par la pluie (De Vries met le contact divin par la pluie en rapport avec sa présence dans le Paradis de Dante - 1976:300).



1148

Le rapport du souffle avec la mort apparaît dans la tradition qui consiste à éteindre les bougies (*moccoli*) à l'aide des soufflets (Gaignebet 1986:349,II). D'ailleurs Bakhtine mentionne la tradition du Carnaval de Venise où les gens soufflent les bougies des autres en disant «*sia'ammazatto*». On voit bien que Fellini préfère la variante scatologique de Cazzone de *La Cité des femmes*.

3 «Dans les scènes italiennes de l'Enfer, au bas Moyen Age, selon Pucci, les tourmentés sont représentés par des chemises bourrées de paille et de vessies de boeuf pleines de vent ; l'ours de la Chandeleur d'Encamp (Andorre) mourrait dès que la vessie de porc pleine de vin qu'il portait au cou était percée d'un coup de couteau ...» [s.n.] (Fabre parle de l'âme même du porteur de la vessie 1977:191)

«Les Paraphérnalia du culte de Blaise et des fêtes carnavalesques du début de février : la vessie, le cor, le soufflet, le vent, le phallus, le ventre, la baleine, le feu, les chandelles, la lumière, le blanc ... forment entre eux un système cohérent» (Gaignebet 1986:226)

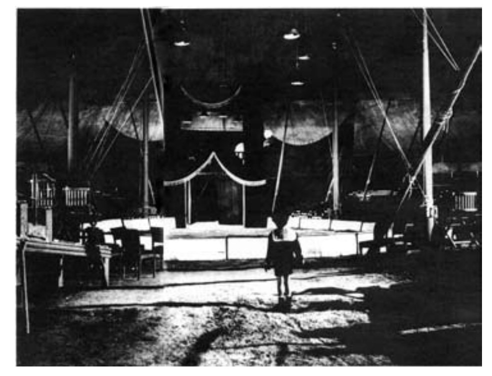
Le phallus, l'élément corporel grotesque inscrit dans les cultes de fertilité est mis en relation avec le souffle : «le phallus (le gonflant) orne parfois le coqueluchon, crête érectile, car c'est un souffle qui la tend et le sperme est une mousse, une écume qui s'écoule dans les ports féconds d'Aphrodite» (Gaignebet 1974:15. Le vent est identifié à la sperme des dieux, le réservoir des âmes «(gonflement lactée des plantes, des seins, du phallus)» (Gaignebet 1974:14). Le Carnaval devient «la circulation du *pneuma* igné artiste» (Gaignebet 1974:16 «Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, le vent l'a porté dans son ventre car le soleil est son père et la lune sa mère»).

Une autre description de Carnaval amalgame avec plus d'évidence des éléments felliniens : «Apollonius de Tyane (Vie, lib.IV) reprochait aux Athéniens, lors des Dionyies, de s'habiller en femmes et de se transformer en vents. Agitant des manteaux de laine fine, ils prétendaient être des bateaux gonflant leur voiles en haute mer» (Gaignebet 1974:14)

4 Jean Collet, dans *La création selon Fellini*, parle de «le féminin, le souffle qui s'éveille pour féconder les images» (1990:36)

<<La signification de l'espace vide [où souffle le vent], qui est paradoxalement pour eux [les orientaux] un puissant symbole d'énergie>> (Chevalier & Gheerbrant 1982:792, ch. l'air).

Fellini décrit la tente du cirque selon le système descriptif du souffle : «L'arrivée du cirque de nuit, la première fois que le vis, enfant, eut le caractère d'une apparition. Cette espèce de montgolfière, précédée par rien : le soir d'avant elle n'y était pas, le matin elle était là, devant chez moi...» (Fellini, *Fare un film*, Turin : Einaudi 1980:123, apud Risset 1990:10) et « c'était le matin tôt, et, sous la tente dorée qui respirait à peine, comme un grand ventre chaud, accueillant» (Fellini 1980:114, apud Risset 1990:10-1 ; v. aussi la Préface de Fellini, Renevey, 1977) (s.n.).



1149

On retrouve une image similaire dans l'opéra romantique de Wagner intitulée *Der Venusberg. Romantische Oper (La montagne de Vénus. Une opéra romantique*) (1845), mais qui a été jouée sous le titre de *Tannhauser* (*und der Sangerkrieg auf Wartburg*) : la Vénus se trouve dans une grotte dans la montagne. La montagne, la cave et le principe féminin font une seule entité. Beardsley reprend le motif dans son *Tannhauser* et il imagine que le souffle de la montagne a des

sonorités de musique ; le souffle devient ainsi musique Kuryluk 1987:108-9).



1104



1105

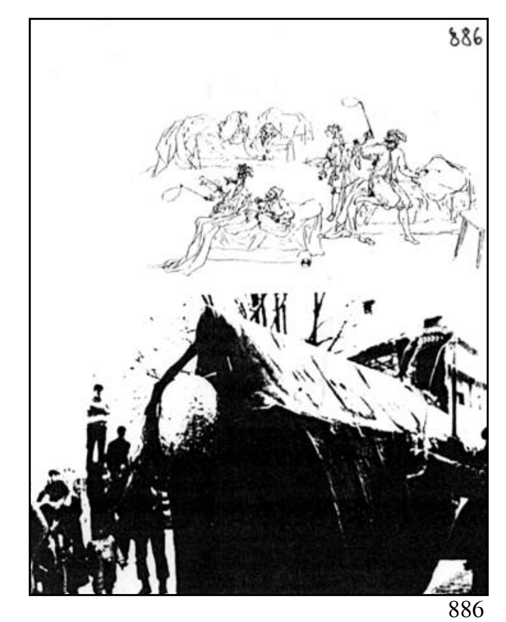
5 A tel point que le carnavalesque a pu être défini comme représentant essentiellement une <<religion du souffle>> ou <<mystique de la circulation des souffles» (1974:115) dans les travaux de Claude Gaignebet (1974; 1985; 1986). (v. aussi Ayala & Boiteux 1988:57 et «religion du souffle»:43). Le contrôle des vents s'inscrit aussi dans une conception magique «la direction du vent qui souffle sur les feux de Carnaval ou celui de Bordes (premier dimanche de Carême) qui sera dominant toute l'année, et que les instruments utilisés à Mardi Gras (vessies, soufflets) favorisaient cette magie» (Gaignebet 1986:93/106,II). Dans cette religion l'âne et l'ours sont investis avec un rôle symbolique : «l'âne et l'ours à cette date [février] ont, selon nous, un rôle psychopompe. L'un et l'autre portent les âmes dans le ventre ou dans son image symbolique : la vessie gonflée (...) Pour revenir au déguisement de la gouine, l'âme - ou l'homme qui le mime - (le fou) libère par son pet une âme obtenue au coeur de la chevauchée carnavalesque de l'assouade» (Gaignebet 1986:186). Le printemps de l'ours est décrit comme une intervention violente des vents : «dans la cour les vents soufflent, les tempêtes règnent avec une incessante fureur. Toute la nature est comme déchaînée. Partout il y a foison d'âmes, les unes couvrent dans l'air, en bataille ... D'autres viennent regarder les demeures des hommes et, rodant autour des fenêtres, réclament des offrandes» ce tableau du Carnaval slave vaut, tel quel, pour la quasi-totalité de l'Europe» (Gaignebet 1986:227 v.aussi idem. 1974:11).



885

Toujours pour Gaignebet «Blaise prend la place de l'Ours. Il est représenté au milieu

des animaux sauvages qu'il protège et dirige contre l'Homme Sauvage. Une mosaïque de l'Afrique romaine du II-ème siècle présente Orphée, lui aussi maître des animaux avec tête d'ours (...) Blaise ressuscite en lui rendant le souffle le fils unique d'une <<veuve>>» (Gaignebet 1986:391). Dans ce sens voir aussi la description d'un Carnaval à Trèves (dimanche 1 février 1970) où «Au bal des Vieux, le lundi Gras, on conduisait même les infirmes sur la place, dans une charrette, où le souffle carnavalesque devait les régénérer» (Fabre 1977:186)



886

D'ailleurs Gaignebet attire aussi l'attention vers l'association de la baleine et le gonflé, l'enflé (*ballaena*/ *bullich* [hoch deutsch] = «gros poisson») (Gaignebet 1986:226)
(885,886)

6 Le soufflet du cérémonial de Carnaval (l'attribut du fou où *follis* est un équivalent de «soufflet», Fabre 1992:67 ; Gaignebet 1986:88/217,II et v. note.866/407,II). Dans le cérémonial du Carnaval il s'agit du danse des soufflaculs - des jeunes gens en tenue de chienlit (une grande chemise taché au derrière et bonnet de nuit) - où «le premier fait place nette avec un balai, le dernier manie le bouffet. Chacun souffle au derrière de celui qui le précède. Ainsi sont libérées les âmes des morts qu'ils portent en eux.» (Gaignebet 1974:137) (v.aussi 1974:150). (*leis Bouffets*), la danse des soufflets comme la danse des quenouilles (*leis Fiéloues*) qui sont présentés par des hommes travestis (Vovelle 1976:61)



830

Dans la représentation de la Mère Folle de Dijon - l'emblème de la Compagnie de la Mère Folle pour qui le souffle «éait l'âme propre à ces confréries» joyeuses - elle apparaît avec les attributs de la folie : les clochettes, le visage-pleine lune, le masque-lune décroissante, la longue robe et les trois soufflets dont le quatrième n'est pas représenté, car il est anal, Gaignebet 1980:160 ; Gaignebet 1986:88 et aussi la bannière de la dite Confrérie représentant le jeu de «pet-en-gueule», Gaignebet 1986:88/62,II) apparaît pas dans les films de Fellini, mais il est remplacé par l'instrument à vent où selon l'objet le plus représentant de cette catégorie : la trompette (l'objet prototype). L'instrument de musique apparaît parfois dans le cérémonial de Carnaval suivi d'autres éléments caractéristiques : une badine, un parapluie, un balai, un lumignon (Gaignebet 1980:144) ou est associé, à la fécondation de la Vierge par l'oreille («la voix de l'archange Gabriel au moment de l'Annonciation a un rôle fécondant», 1974:119). (v. aussi la carte «Le Jugement» du Tarot in Bauer 1980:tarot).

(830)


1053

L'association grotesque soufflet - trompette est néanmoins faite dans le folklore obscène des enfants :»le garde champêtre / qui pue, qui pète, / qui prend son cul pour une trompette, / qui prend sa bitte pour une sucette... / non pour un soufflet» (Gaignebet 1980:110)


1054

La fonction des deux éléments est identique car le fou de Fellini a comme attribut l'utilisation de la trompette (*La strada* ; *Casanova* ; *La voce della luna* ; *Les Clowns* ; *Les Tentations du docteur Antoine*). (v aussi dans Fellini 1986:photo 1 qui met ensemble le fou, le travesti, la statue et la trompette (*I vitelloni*).

(882)


1055

On peut voir dans l'ouvrage *Les songes drolatiques de Pantagruel. Cent vingt gravures attribués à François Rabelais* des représentations d'hommes-instrument musical ou soufflet (1988:x et planche 66/74). Gaignebet parle de la fréquente occurrence des sonneurs de corne, des joueurs d'instruments à vent (Gaignebet 1986:note869/407,II). Dans Fabre & Camberoque on voit dans les manifestations contemporaines du Carnaval l'utilisation des instruments à vent (1992:23/80). A voir ces deux images on ne se rend pas compte si Fellini et le photographe ont eu le même modèle ou Camberoque a cherché des images à partir du modèle fellinien.


882

7 Wind (1992:118/ill.48) fait le commentaire de l'image de l'Amour équilibriste - ses pieds sur une sphère qui symbolise la chance (*Fortuna*) - qui souffle vers une voile qui est amarrée à lui

même : «Poussé par la force de son propre souffle qui gonfle le voile, il lance le poids de son corps dans la direction opposée, retenant par se pieds la sphère qui le porte en avant»; Wind ajoute que «le démon qui anime l'engin précaire est à la fois le moteur et le frein» (1992:119).



1078

8 Le **ballon** est un élément à haute récurrence dans les films felliniens. Ses significations peuvent être rattachées soit en fonction d'un renvoi à la vessie (donc au symbolisme de l'âme) soit en fonction d'un renvoi au globe terrestre (donc au symbolisme du monde). La vessie correspond à l'ordre humain et le globe à celui de l'univers - car le souffle comme on l'a vu est l'esprit des ancêtres ou du monde.

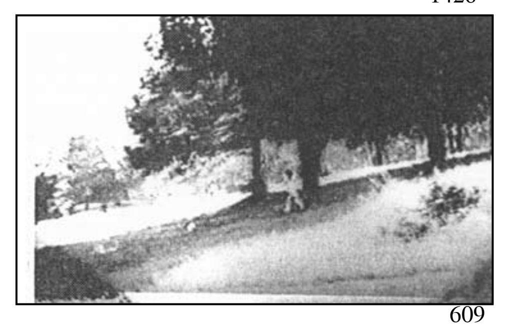
(427, 884)



504



1426



609

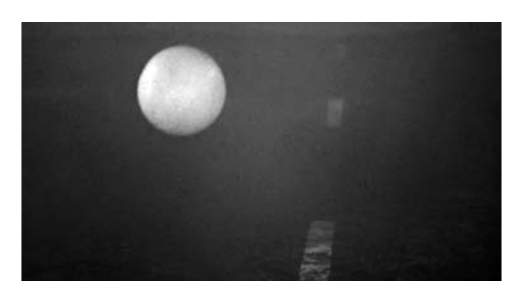
La vessie gonflée est une emblème de la folie («symbole spirituel, venteux, symbole qui forme l'unité de ces cérémonies», Gaignebet 1980:154) (v.aussi Baroja 1979:57/59 : la vessie attachée à la queue des chiens / les balais et les vessies avec lesquels on frappait le public dans les processions de Carnaval (1979:221). Flaud parle de la coutume de Noël a Stralsund (1550), en Allemagne orientale ou des jeunes gens, en troupe, en église, brandissaient des testicules et des vessies de porcs et des taureaux, remplies de pois, et menaient un vacarme épouvantable. Les vessies pleines de pois, symbole de la fécondité, représentent les ventres gonfles des femmes qu'ils sont venus chercher pour les féconder (Flaud 1985 :28). Sur le personnage «Petassou de Trèves» - personnage armé d'un balai et défendant une vessie - et de l'ours associé à la vessie dans Gaignebet 1986:160 : «La vessie présente dans des milliers de fêtes carnavalesques en Europe, voire chez les Esquimaux et au Thibet, est la vessie que cet animal [l'ours] met au jour à la fin de l'hiver». Gaignebet associe «vessie» à Blaise et Blasen «noms ayant permis de voir en Blaise, le fou, l'idiot, le niais, une forme de l'homme sauvage oursin et la <<personnification>> de la vessie elle-même (1986:160/étymologie:387,II,note593)



427

Il est parfois associé au personnage du clown (*La dolce vita* ; *Casanova* ; *L'Interview* ; *Les Clowns*) qui le fait bouger à l'aide de son instrument à vent.

(322)



1299



884

Ailleurs il est associé à la figure de l'enfant (*Toby Dammit*) ou à la figure féminine mise en rapport avec l'enfant (8 1/2).

(883, 504, 409)



883

9 La figure de Mastroianni, travesti en Mandrake (le personnage créée par Lee Falk pendant les années '30 / dessins de Phil Davis) (a) magicien, avec un (b) bâton à la main et (c) s'»envolant» sur la passerelle mobile vers la fenêtre qu'il ouvre par un coup de (d) vent l'identifie à la figure de Mercure (Hermès). On compte parmi les attributs essentiels du dieu son (b) bâton et ses pouvoirs (c) «ailés». Egalement il est associé au (d) vent, «un genre de dieu du vent» (Wind 1992:139) - «souffle et esprit n'étant qu'une seule et même chose (le même mot, *spiritus*, les désigne l'un et l'autre en latin)» (Wind 1992:139.



322

On peut noter que parmi les représentations de la Renaissance de Mercure on trouve celle où il a aussi comme attribut le fifre (le sifflet) ; fait qui l'approche du domaine des vents et du contact, sous la caution de la métaphore venteuse, avec l'au-delà des esprits (Mercure est un personnage psychopompe). Sa figure s'intègre ainsi dans la suite des variantes des médiateurs du souffle (v. Gaignebet).

La figure du **magicien** n'est pas dépourvue de fréquence dans l'oeuvre de Fellini. On la retrouve, par exemple, dans *Les Clowns* dans l'épisode de la recherche de Fellini de la figure originaire du clown dans les archives de la télévision française.

Le caractère mercuriel de Mastroianni est révélé au cours de *L'Interview* au moment de la rencontre avec Anita Eckberg (qui, elle, est représentée sous la forme de Diane la chasseresse). Son geste d'esprit créateur de l'image par un tour de passe-passe se révèle au moment où il met en scène une projection de *La dolce vita* - i.e. l'épisode de la Fontaine de Trevi qui met en scène la rencontre du protagoniste avec Vénus incarnée comme la Beauté. Dans l'épisode de l'Interview Mastroianni joue le rôle de l'esprit créateur, de l'artiste dépeint sous la forme du magicien. Le modèle de cette image se retrouve chez Pic de La Mirandole :

«Ce que produit le magicien humain par l'art, la nature le produit naturellement en produisant l'homme» (*Quod magus homo facit per artem, facit natura naturaliter faciendo hominem*) (apud. Wind 1992:124)

On remarque, comme une conclusion partielle, que Fellini reprend à son compte la doctrine des souffles créatifs situés dans un mouvement circulaire (*emanatio* - *conversio* - *remeatio* / procession - conversion - remontée) autour de la déesse de l'Amour, Vénus, selon un intertexte renascentiste. Celui-ci apparaît d'une manière iconographique dans la *Primavera* de Botticelli (voir l'analyse de Wind 1992:127 sq.). Ceci nous pose aussi le problème de la circulation des motifs carnavalesques - comme le motif de la circulation des âmes-souffles - dans la mythologie et les cérémonials populaires et leur reprise - à travers les sources payennes - dans l'art «haut», emblématique et hermétique de la Renaissance. Il est probable qu'à cette période les motifs étaient compris par un plus large public ; c'est-à-dire par un public qui pouvait reconnaître l'identité, de sens à travers la différence de style. On pense qu'un fond païen commun source les deux courants de circulation et usage des figures - l'art «bas» du peuple et l'art «haut» des cours princières. Le grand fluide qui anime ces deux courants est, sous sa version élargie, le Carnaval.

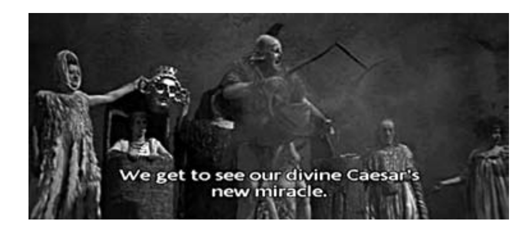
10 Fabre note une des configurations essentielles de Carnaval : le **grand manger** (1977:214) (v. aussi le film qui mêle le festin hyperbolique et la mort : La grande bouffe)

11 Les passages infernaux de *La voce della luna* sont :

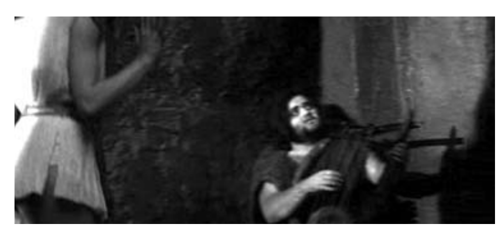
(1) la scène du début qui situe le personnage près du trou de l'enfer (le puits) sur le champ ;
(2) le spectacle grotesque de la féminité qui se dévoile ;
(3) la rencontre dans le cimetière avec le compositeur fou ;
(4) le passage par un trou creusé dans le plafond vers la séquence de l'enfance du protagoniste - ou le mouvement en haut de l'échelle et le feu qui entoure le chaudron dans l'âtre sont des indices de cette atmosphère ;
(5) la rencontre sous la pluie et l'intrusion de la chambre à coucher d'Aldina ;
(6) l'épisode du docteur Gonnella qui fuit de l'espace de la place publique (ou se trouve la fontaine) à la maison (où il est hanté par les vieillards, ses voisins) ;
(7) le spectacle de fête de la place publique et la rencontre de Salvini avec l'homme sauvage sorti du conduit souterrain de l'enfer ;
(8) la rencontre avec Nestor, l'ami qui lui raconte l'histoire de la farce sexuelle qu'il avait subi avec l'infatigable Marisa (séquence qui comprend une scène de festin et la scène de l'amour infernal) ;
(9) la descente du toit sur l'esplanade d'un grue mobile ;
(10) le passage par un espace de <<représentation>> et la rencontre avec le docteur Gonnella
(11) l'emprisonnement de Salvini sous le podium de la fête au moment de la fête de carnaval : la miss de gnocchi ;
(11) le passage par le champ vers l'enceinte d'un chaotique discothèque féminine ;
(12) la rencontre avec Adèle, sa soeur, les enfants et la chambre de son enfance ou il retrouve de nouveau Nestor dans la chambre vide de l'enfance ;

(12) le spectacle du pouvoir et du peuple confrontés à la figure de la lune descendue sur terre par les frères Micheluzzi ;
(13) le retour à la proximité, du puits après l'interpellation de Salvini par la figure de la lune qui lui demande d'écouter.

12 La demande **d'écoute d'un langage obscur** apparaît dans la fin de *La voce della luna*. Sur le rapport établi entre le **silence** (mort) et la **voix** ou la **musique** (résurrection du myste, de l'initié) et les relations entretenues avec la circulation des souffles et/ou des âmes voir Gaignebet 1974:115/127-9. Sur le thème de la fécondation de la Vierge par l'oreille transmise au motif de la voix de l'archange Gabriel au moment de l'Annonciation voir aussi Gaignebet 1974:119.



524

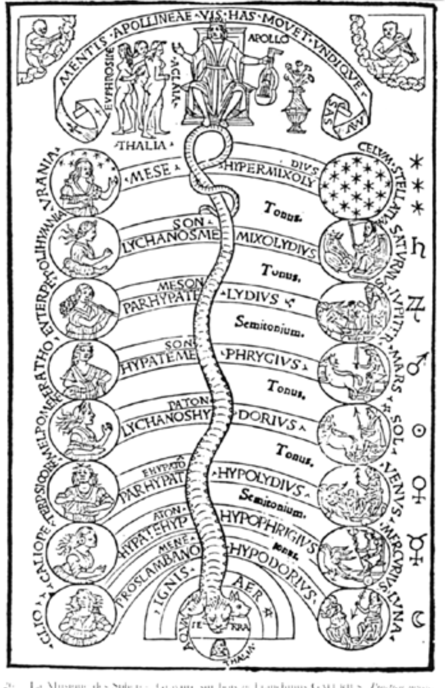


546

Sur la **voix** qui rompt le silence dans la description de la tente du cirque où «il n'y avait personne. On percevait un grand silence enchanté, et au loin la voix d'une femme qui chantait en battant du linge, et, seul, le hennissement d'un cheval, quelque part» (dans Fellini 1980:114, apud Risset 1990:10-1) (s.n.).



865



1106

13 Sur la **cacophonie** dans Risset : «les mots de Fellini, par ailleurs, ne sont pas tous faits pour être entendus : une grande partie d'entre eux

constitue un brouhaha indistinct, où surgissent quelques phonèmes reconnaissables ...» (Risset 1990:46-7).

Chapitre 10



Notes



868



788

1 Il n'existe pratiquement pas de film fellinien sans la **Place publique** ou un lieu qui joue d'un point de vue fonctionnel ce rôle. Les variantes de la place publique sont :

1. **L'école** (*Amarcord*, *8 1/2*, *Roma*)
2. Le **hall de l'hôtel** ou du **café** (*Roma*, *La Cité des femmes*, *8 1/2*, *Casanova*, *Amarcord*, *Ginger et Fred*, *Les Clowns*)

(868)

3. Le pont et les soutes du **navire** (*Satyricon*, *Amarcord*, *E la nave va*)
4. Le **bar** (*Roma*, *La dolce vita*, *8 1/2, Amarcord, Ginger et Fred, Juliette des esprits, L'Epreuve d'orchestre, E la nave va, L'Interview*)
5. La fête dans la **maison** ou dans le **château** de quelqu'un *(La Cité des femmes, La dolce vita, 8 1/2, Casanova, Satyricon, Juliette des esprits, E la nave va, L'Interview*)
6. La **place publique** (*Roma, La Cité des femmes, La dolce vita, Casanova, Satyricon, Amarcord, La voce della luna*)
7. La **gare** (*Roma, 8 1/2, Ginger et Fred*)
8. **L'aéroport** (*La dolce vita*)
9. Le **port** (*E la mave va*)
10. La **rue** (*Roma, La dolce vita*)
11. **L'autoroute** (*Roma*)
12. Le **bordel** (*Roma, La Cité des femmes, Satyricon*)
13. Les **bains** (*8 1/2, Satyricon*)
14. Le **cinématographe** (*Roma, La Cité des femmes, 8 1/2, Amarcord*)
15. Le **théâtre** (*Roma, Satyricon, Les Clowns*)
16. Le **cirque** (*Les Clowns, La Cité des femmes*)
17. **L'arène** (*8 1/2, Les Clowns, Ginger et Fred, L'Interview*)
18. La **discothèque** (*La voce della luna*)
19. Le **réfectoire de l'église** (*L'Epreuve d'orchestre*)
20. Le **studio** (*L'Interview*)
21. Le **tramway** ou le **métro** (*L'Interview*)

2 Le **voyage** est figuré comme la gare de Rome (*Roma, Ginger et Fred*), le train de *La Cité des Femmes* ou celui de *8 1/2*, l'autoroute de Rome (*Roma*), le cortège des motocyclettes de Rome (*Roma, Ginger et Fred, La voce della luna*), la motocyclette de *Roma*, *de La Cité des femmes* ou d'*Amarcord*, l'hélicoptère de début de *La dolce vita*, le voyage sur mer de *E la nave va*, de

Satyricon, le voyage en auto de la fin d'*Amarcord*, (de *La Cité des femmes*, de *L'Interview*), le voyage de *La strada* ou celui des *Lumières du Music-hall* ou de *Casanova*, le voyage en tramway (*L'Interview*, *Roma*).

3 La victime rituelle, Encolpio, subit ici encore une **farce** sexuelle. A travers le film la noce en travesti fait résonance à l'épisode prototype de la **veuve d'Ephèse**. La séquence mort-renaissance est reprise tout le long du film dans la structure narrative des épisodes comme l'enterrement simulé de Trimalchio, l'épreuve du combat avec Lychas, le combat avec le Minotaure, la noce manquée avec la déesse, la nuit d'Encolpio avec Gyton, la noce réussie avec la déesse Enotea suivie par la mort de son compagnon et les funérailles cannibales du poète avant le voyage final. On retrouve dans ces épisodes la mise en évidence du «truquage» de la mort ou de la vie (le simulacre qui ouvre la voie à la /représentation/) et le passage par la mort suite à un combat pour les valeurs de la vie.

4 La **fête** finale de *La dolce vita* reprend des motifs de la fête de Trimalchio : le mélange du festin avec le spectacle de la danse ; la querelle entre l'artiste et l'amphitryon ; la querelle entre mari et femme au sujet des déboires de celle-ci (voir ce topos dans Gaignebet 1985).

5 Maddalena se cache dans une autre chambre du château et ne communique avec Marcelo qu'à travers le **conduit** d'une **fontaine**. Il s'agit d'une séquence qui préfigure l'attraction de Salvini vers la **voix** de la lune issue du puits de *La voce della luna*. Il faut voir ici une liaison établie avec le système descriptif de l'/enfer/ et avec la mystique de la voix /vs/ écoute (comme rituel fertilisant situé dans le domaine du principe féminin). Pour Marcelo il serait le cas d'une initiation ou d'une naissance symbolique manquée, type Casanova ou Salvini en fin de compte, car la figure féminine quitte les lieux (elle tourne le dos).

6 La /place publique/ est, par rapport aux autres espaces de rassemblement de la foule, l'objet prototype. En tant qu'unité hyponime il est un schéma (abstrait) qui s'instancie dans d'autres espaces qui spécifient des traits (par la mise en relief de certaines propriétés ou parts). C'est en fonction de cet élément que les autres unités symboliques sont sanctionnées ou codifiées. Il faut aussi remarquer que le domaine de manifestation du système descriptif la /place publique/ est la /vie du peuple/ ; la place publique met en profil l'entité du peuple selon des cordonnées socialisantes en circonstances de /fête/ (ayant comme base le groupe humain qu'elle désigne, donc conceptualise d'une manière particulière).

7 **L'enfant qui pisse** est une image typiquement carnavalesque. Elle associe la matière gaie et la figure de l'enfant - en tant que «*manneken*» (mannequin ou «petit homme»).

A Venise «entre la scène et les spectateurs, était aménagé un espace vide où venaient s'accroupir les femmes souffrant d'incontinence d'urine» (Reato 1991 b:100)

En Grèce moderne, durant les Douze Nuits, des masqués (*Kallikantzaroi* / *Kentauroi*) font la farce sexuelle des « aveugles » qui « pissent le feu », c'est-à-dire ils urinent dans les cheminées des maisons, représentation symbolique du sexe féminin, pour éteindre le « feu conjugal » (Flaud 1985 :29).



1150

8 Dans la description du Carnaval de Venise Reato (1991 b:100)) raconte la turbulente relation entre le public et les acteurs qui était composée d'»éloges ou des appréciations criées à tue-tête (...) ce qui tournait souvent à l'obscénité»

9 Julia Kristeva insiste notamment sur ce point - sur le caractère à la fois «représentatif et anti-représentatif» du discours carnavalesque

(1962:160-1).

10 «Ces simples techniques présentes dans les deux films [*Bloc notes d'un metteur en scène* ; *Les Clowns*] servent à obscurcir les lignes de frontière entre fait et fiction, art et réalité, et en même temps soulignent la réalité cinématographique essentielle qui est le sujet de chaque film» (Bondanella 1992:188sq)

11 On retrouve la **bande** réunie sous le trait du copinage d'âge dans *I Vitelloni* («ce sont des bandes qui chaque dimanche au cours de la période grasse, entre Epiphanie et le Mercredi de Cendres, louent une musique et la conduisent lentement autour des arcades de la place» Fabre 1977:139 ; sur la séparation en classes d'âge dans le Carnaval 1977:149-51 ; le royaume d'enfance 1977:156-7 fêtes d'enfants Vovelle 1976:22, la fête des enfants (Heers 1983:130), le Bal des Vieux 1977:186 la fête des ancêtres Vovelle 1976:22 ou en catégorie de genre 1977:159-60).

La **famille** est une nostalgie de tout Carnaval (Goethe décrit le Carnaval romain de 1787 comme l'image du peuple qui forme une seule et même famille (Reato 1991 b:10-11), «A la fin du siècle dernier encore, Carnaval est l'affaire de chaque quartier» Fabre 1977:139), l'»unanimité festive» ou «toute frontière sociale était abolie» (Fabre 1977:148). L'humanité est «clivé en classes sociales» (divisions socio-économiques) (Fabre 1977:161 ; Reato 1991 b:41-2 «représentation très articulé des corps des métiers : portefaix, paysans, bergers, jardiniers, meuniers, arbalétriers, cuisiniers, agriculteurs formant la cavalcade du guet, puis bourgeois de la confrérie de Saint-Sébastien» Vovelle 1976:71) fait qui permet les détournements des catégories («souvent même le riche et le pauvre échangent leurs habits» 197:161).

Mais la **foule** présente d'une manière hypertrophié sa diversité («charlatans avec leurs élixirs parfumés et leurs panacées universelles (...) des astrologues aux vêtements les plus bizarres, des paysans de Padoue, des femmes de Frioul de Burano, Chioggia et les robustes pellestrines <<aussi fortes que les hommes pour manier la rame>> (...) Reato 1991 b:68, <<Il y avait là tout l'éventail : nobles, plébéiens, prêtres, moines, femmes du peuple, dames, prostituées, citoyens, étrangers, gentilshommes et voleurs : tous derrière le masque devenaient égaux, tous avaient droit au même respect, tous jouissaient d'une égale liberté>> Rossi G., *Storia de' costumi*, vol XII, ch.34 dans Reato 1991 b:68-9 ; marionnettes, vendeurs ambulants (96), bonimenteurs «qui aux portes et aux fenêtres de leurs baraques invitaient le public à venir admirer les merveilles des pays lointains ou les caprices de la mère Nature», les caprices de la nature, hommes difformes ou handicapés ou on voyait «des hommes casser, de leurs mains, de cordes et des morceaux d'étain, des femmes arrêter de la main des coups de pistolet tirés à bout portant, des nains, des géants, des jongleurs et les automates des horlogers suisses mimant les scènes les plus fantaisistes» Reato 1991 b:98), paysans et maures en 1450, après 1453 des cavalcades et des parades «orientalisées» et à la fin du siècle apparaissent le Indiens (Heers 1983:238-9) qu'on retrouve, par exemple, sous la forme des déguisements d'<<Indiens métropolitains>> dans le Carnaval contemporain à Venise (Santagiuliana 1981:5)

Baroja cite les diverse costumes-masques de Carnaval : les *lanceros* (ayant des vêtements riches) ; les *vellos* («les vieux personnages horriblement déguisés, destinés à effrayer et à faire rire à la fois») ; les *vellas* (les vielles, jeunes filles ou femmes voilées) ; les *maragatos* (qui porte un vieil habit militaire) ; et le *zamarron* (l'homme sauvage) (Baroja 1979:226-232) - ainsi que les *zamarrones* : personnages masqués de début de l'année qui jouaient le rôle de bouffons (Baroja 1979:237). On retrouve aujourd'hui à Dunkerque des travestis de clowns, de nègres, de chinois, de pécheurs, de moines et d'arabes (Coussée 1989:12). Il s'agit probablement des instanciations de la figure de l'homme sauvage, d'un masque qui représente la frange de la normalité, l'excès catégoriel transgressif ou simplement ce qui est perçu comme différent.

Sur une illustration de la typologie des masques dans le Carnaval on trouve une intéressante description du tableau de Joseph Heinz le Jeune, *Place Saint-Marc*, dans Santagiuliana 1981:6).

12 Sur la distinction nom comptables /vs/ noms de masse voir Langacker 1991:115-124.

13 Néanmoins on se demande si le partage des catégories humaines contenues dans l'unité du **peuple** ne se fait pas plutôt à partir d'un attribut «non-essentiel» de l'individu, c'est-à-dire son aspect. En d'autres termes les catégories humaines ne se définissent pas par leur fonction (pécheur /vs/ voleur) ou par leur âge (enfant /vs/ adulte), mais par leur aspect extérieur. A l'intérieur de la catégorie générale : peuple > hommes-femmes, est introduit un seul critère de partage, celui de l'aspect et non deux (profession et âge). Pour ce type de description l'enfant et le pécheur ou le voleur sont situés sur le même plan. (On reconnaît certes une forme incipiente d'artificialisation de l'individu humain : celui-ci se confond déjà avec son aspect.) Il s'agit d'une forme primaire de catégorisation, mais on sait qu'elle est néanmoins fonctionnelle pour les humains où les attributs de forme et d'aspect prennent plus d'importance dans ce genre de définitions.

Cette observation ouvre la voie d'une discussion sur la coexistence de l'individu avec son apparence, son masque dans le Carnaval. La mentalité de Carnaval pourrait produire des textes en apparence similaires aux normes standard dans la société contemporaine positiviste - et cela au niveau des éléments mis en jeu. La différence consiste dans le mode différent de catégorisation et, par conséquent, dans le mode différent d'imposition d'une image dans le monde désigné par l'expression en question (ici l'expression visuelle).

Cet trait de mentalité peut expliquer la présence de traits spécifiques au discours carnavalesque. On note souvent fait que les catégories humaines du Carnaval - représentées par le biais des masques et des travestis - sont hautement stylisées (de figures typiques) et comportent des traits excessivement mis en évidence (des figures caricaturales). Cette manière pourrait être une conséquence de ce mode spécifique de catégorisation.

On voit que cette mise en relief des traits extérieurs de l'individu est une conséquence d'un mode spécifique de désignation. Le réfèrent est identifié à l'aide de son aspect. autour de cette opération de sens pragmatique le discours carnavalesque construit une rhétorique qui aboutit aux formes extrêmes de stylisation (genre *Commedia dell'arte*), à la caricature hyperbolique et aux massives intrusions de l'artifice.

Ce trait de style est propre au Carnaval, à la culture populaire et est repris par le carnavalesque fellinien.

14 Sur la présence de la subjectivité dans les expressions verbales (selon le point de vue de la grammaire cognitive) voir dans Langacker 1990:316-343 ; 1985:109-147 et sur le concept d'»énonciation énoncée» voir dans Fontanille 1989:16-9.

15 On remarque que le système descriptif / reportage/ se manifeste au niveau des mouvements de caméra, c'est-à-dire d'un savoir transmis par l'intermédiaire du point de vue adopté et par le comportement en «dialogue» de certains personnages qui sont ciblés. L'unité symbolique donnée - le système descriptif /reportage/ est un schéma (défini par un usage conventionnel) qui sanctionne des éléments qui appartiennent à la diégèse (le personnage qui raconte face à la caméra) et des éléments qui «objectifient» la caméra (l'embrayent sur l'espace représenté). Le point de vue adopté est mis en relief et est une fonction de la modalité de représentation. Néanmoins le point de vue est une fonction de ce qui est représenté (du comportement diégétique des personnages humains).

16 Dans *La tentation du Docteur Antoine* on retrouve à la fin du film l'action désespérée du héros qui essaie de couvrir l'oeil de la **caméra anonyme** (voire même ubique) au moment du strip-tease insolent d'Anita Eckberg. La caméra devient à cet instant un personnage dans la diégèse. Elle embraye un nouvel espace fictionnel (S-2) de l'instance auctorielle qui englobe l'espace (S-1) des personnages diégétiques (Antonio / Anita / la caméra). Le regard du narrateur complice à la caméra appartient, dans ce film, au petit enfant Eros ou Cupidon, celui qui mène la farce. A la fin,

tout comme d'autres instanciations des farceurs : l'»innocente» jeune fille de *La dolce vita* ou la lune *de La voce della luna*, face à la caméra, l'enfant fait un signe obscène, il sort sa langue pour narguer. Rire, faire des signes obscurs ou sortir sa langue font partie d'un même paradigme de communication libre, excessive, corporelle, obscure et obscène.

17 Le **geste** (obscur, comique ou simplement réduit à son rôle phatique) est ambivalent d'une manière constitutive. A un premier niveau il s'agit d'un geste humain d'appel minimal : un homme appelle un autre. En tant que tel il crée une solidarité, un socialité communautaire réduite à son essence. Il peut être, d'une manière indifférente, un signe de blâme ou de louange. Il introduit le principe dialogique minimal ; et aussi, *in nuce*, le conflit.

Cet **appel vers la caméra**, vers un espace investi avec le rôle spectatoriel, institue celui qui fait le geste avec la valeur acteur. En tant que tel le geste devient un acte théâtral (artistique) minimal. (En termes derridéens on à devant nous l'équivoque constitutif du signe, qui est toujours trace suite au fait qu'il est sujet à une itérativité sans limite). Le geste peut être un signe, une parodie ou une citation de ce geste. Au même moment où se crée l'humain se crée aussi l'acte fictionnel primaire (schématique). L'acte de vie banal, trivial dans son caractère quotidien, contient en germe l'art. La différence entre art et vie s'obscurcit dès le début de l'acte instaurateur de la communication. D'autre part, la fictionnalité rend possible l'instauration de l'humain. L'art rend possible la vie de tous le jours.

Le choix par Fellini d'un protagoniste trivial ou du «**bas peuple**» qui remplit ce rôle (un **anonyme**, le **clochard** ou la **prostituée**) revient à indiquer d'une manière explicite l'appartenance de l'art au corps du peuple. La *thanatopraxie* artistique est, par conséquent, un attribut essentiel du corps de la **foule** : le véritable créateur.

Une logique similaire (fondée sur les paradoxes de la métanarration) conduit les conclusions de Bondanella (1992:192) au sujet de *Les Clowns*, mais ses résultats mettent en évidence la figure de Fellini au dépens de la figure du peuple. On pense que Fellini est une figure comme tout autre dans un discours qui indique que, dans l'événement du Carnaval, l'auteur est équivalent avec les personnages, le peuple. .

18 Sur la coïncidence ou la non coïncidence entre le contexte de communication et le profil d'une expression voir Langacker 1990:319-20.

19 Christian Metz (1974) mentionne la coïncidence entre le film de Guido et le film de Fellini due à cette technique des interventions extra-diégétiques dans *8 1/2*.

20 Comme le remarque Jacqueline Risset c'est «comme si la vraie fiction était précisément naissance de la fiction et fabrication de fiction», c'est-à-dire un «désir de fiction» (Risset 1990:19-20)

Au début de sa carrière Fellini introduisait des éléments extra-diégétiques qui renvoyaient à un espace théâtral comme par exemple les applaudissements qui accompagnent le retour à l'hôtel de Checco après sa querelle avec Liliana dans *Les Feux du music-hall*. Le dispositif spectaculaire devient dans *Le sceick blanc* une suite de transformations de l'image en plans «glacés» (des photos) - une variante de la thanatopraxie du passage vers l'artifice de l'artefact (voir le commentaire dans Risset 1990:42). Il s'agit aussi d'une intervention extra-diégétique qui identifie un espace «dispositif de représentation» statique (le photo-roman) qui couvre d'une manière discrète la diégèse du film.

21 Ted Perry (1978:297) remarque la présence de cette figure (protagoniste qui se détache de la foule) uniquement dans la scène finale de *8 1/2* sans souligner la continuité de l'entité de la foule d'ou le protagoniste surgit et revient.

22 Collet se réfère à cette prolifération des séquences narratives minimales et parle de l'accumulation des détails («multitude de petites scènes qui semblent autant de récits indépendants», 1990:141). L'insertion de chaque personnage dans une structure narrative minimale (définie par un geste, une action et un trait caricatural certes) joue un double rôle.

D'une part elle aide à l'identification postérieure du personnage dans des compositions de foule. C'est probablement ce qui à déterminé des commentateurs de parler du caractère de «fresque» des films felliniens : structure d'image ou d'une surface en deux dimensions des figures ont une saillance particulière par leur inscription en trois dimensions. Le phénomène se manifeste dans les test de «guidage « de l'attention où, si le sujet connaît d'avance ce qu'il doit chercher, la cible surgit (se met en profil) d'une manière automatique (v. Kahneman, 1973). Ainsi un personnage qui a subi ce traitement initial va surgir en quelque sorte plus en «avant» (il sera reconnu) plus qu'un personnage qui était dans l'épisode initial sans être trait, de la sorte ou un personnage nouveau.

D'autre part le scénario dans lequel il est inscrit rend possible une chaîne d'associations qui vont donner de la «chair» au personnage.

Ce scénario est défini d'une manière empirique. Il est sanctionné par un schéma correspondant. Il est dans les termes de Kahneman (1973) un groupe perceptif (v pp.72-76). Ces groupes sont pris en charge par des processus perceptifs automatiques pré-attentifs (qui ont comme critères la similarité et la proximité des éléments mis en jeu) et peuvent se manifester aussi bien dans l'organisation spatiale du champ perceptif que dans l'organisation temporelle, événementielle de l'information (Kahneman 1973:76).

23 La **fontaine** et la **source** comme symboles de l'eau de la vie dans Jung 1970:92-7.



FIG. 61 From *Hypnerotomachia Poliphili* (1499).

1107

24 Image qui reprend aussi la mise en valeur des acceptions funèbres du **couloir** et de la **galerie des portraits**. Collet souligne l'idée du mélange ambivalent et parle d'un «mausolée d'orgasmes» afin de mettre en évidence justement par un oxymore suggestif l'ambivalence entre le figement monumental ainsi que funéraire et le cri de vie (1990:108). Le portrait féminin reprend les valeurs de mort présentes dans la figure de la statue (dans la séquence citée de la statue animée), de la photographie ou de l'image peinte (figée ou «glacée). La composition du cadre répète celle des columbariums antiques de *Roma* ou du cimetière de *La voce della luna*. Le **portrait féminin** découle lui aussi des images de l'enfer de Carnaval où, dans le cadre du scénario de la farce régénératrice, il est situé au pôle de l'épisode de la mort .

25 Selon la terminologie de Langacker on peut considérer que le «peuple» est conceptualisé de deux manières différentes. Une fois son contenu est analysé et mis en profil par un prédicat nominal : c'est à dire que les interconnexions entre l'ensemble des entités conceptualisées sont présupposées et le prédicat met en profil la région

ainsi établie. Ensuite un prédicat relationnel présuppose un ensemble d'entités et met en profil les interconnexions entre les entités.

Le mouvement de la caméra qui prend en charge des personnages épisodiques construit le «**peuple**» non comme une relation atemporelle complexe, mais comme un processus enregistré d'une manière séquentielle. Le profil temporel de la conceptualisation impose justement le «dynamisme» et la séquentialité d'une suite continue d'états à l'entité conçue. Cela est évident par rapport à la description en scènes de la même entité, dans les séquences où la coupure de montage est marquée et donc forme des blocs qui sont enregistrés par le spectateur sous forme d'enregistrements globaux (v Langacker 1991:124-133).

26 On voit plus aisément cette technique dans la pastiche de *8 1/2* faite par Woody Allen dans *Stardust memories*. On remarque dans les films de Peter Greenaway son utilisation avec emphase.

27 Ces constructions sont les fragments d'un *opus* en construction, en gestation. Dans la plupart des cas ce sont des charpentes qui transforment l'espace marqué comme naturel en espace /matrice artistique/ . Un endroit qui apparaît au début de la séquence sous les trait du naturel contient une installation de plateau de tournage comme, par exemple, la charpente installation de lumières de *La dolce vita* (dans la scène de la querelle qui commence la nuit pour finir de jour entre Marcelo et Emma). Ces traces d'un site de production artistique dans le monde désigné comme naturel sont des renvois à un divin artisan féminin (figure qui peut s'instancier dans la figure du créateur du film : Fellini, ou dans la figure de **l'ouvrier mâcon**). Parfois le film fait des renvois explicites à cette **oeuvre non-achevée** : comme le film jamais fait *Le voyage de G.Mastorna* (une fantaisie sur la mort dont les d,cors apparaissent dans un film réalisé pour la télévision : *Bloc-notes d'un metteur en scène*, v. Fellini 1989:77) ou le «film S.F» projette par Guido (*8 1/2*) - dont on voit la gigantesque maquette à la fin du film - et *l'América* - dont on voit les traces dans *L'Interview*. Fellini indique clairement cette référence au film inachevé : «Parfois j'ai même le soupçon que ce n'est pas un film, mais quelque chose d'autre que je ne suis pas encore en mesure de comprendre, peut être un film pilote, un sorte de bizarre esprit conducteur qui a la tache d'introduire d'autres histoires, d'autres imaginations ; et, en effet, quand il disparaît, à sa place, immanquablement, reste le vrai film, celui que je vais faire» (Fellini 1989:79-80).

(261, 260)



261



260

Les traces d'une **construction inachevée** annoncent une oeuvre future (un possible, encore à l'état incréée) ou une oeuvre en putréfaction (une travail ancien). Dans *L'Interview* il y les signes des anciens films : la tête de Vénus de *Casanova* jetée dans l'herbe ou les images de *La dolce vita*. Par un complexe jeu de citations d'anciens films ou de renvois qui créent des ponts avec des films futurs (qui vont être réalisées ou non) tous les films de Fellini sont des constructions inachevées, des points d'intersection, des processus plutôt que des oeuvres finies (avec clôture) ; ce sont des textes conçus à l'intersection et pénétrées de toutes parts par d'autres textes. (*Bloc-notes d'un metteur en scène, Roma, Amarcord, L'Interview,*

Fellini dans un panier).

L'oeuvre non-achevée se manifeste sous le système descriptif de l'/oeuvre d'art/ comme film, mais, dans le contexte /ville/, il apparaît sous la forme du bâtiment en construction ou, sous une perspective temporelle, comme trace archéologique. On inclut ici les monuments de Rome (les statues, les palais, les places, les ruines éparpillées dans le décor). Jacqueline Risset parle de l'équivalence ,établie entre la ville de Rome et un «vaste espace scénique» (Risset 1990:47) et Fellini, dans un interview le stipule explicitement : «J'ai l'impression que Rome est un studio de cinéma où les décors sont grandioses» (apud Lajus 1993:12). Le monde est une construction en devenir, non une création finie. L'artisan du monde fellinien n'a jamais fini son oeuvre. (D'ailleurs il est assez étrange de voir le film de Fellini incorporé dans la conception chrétienne (dogmatique) sauf sous le mode de la parodie subversive. Son créateur est toujours en période de genèse).

(317, 292, 783, 689)



317



292

783

Les personnages subissent cette transformation alchimique constante. Ils peuvent passer d'un état existentiel à l'autre (réel /vs/ fictif), comme les participants à l'équipe de Fellini de *Les Clowns*. Surtout ils passent à l'état de l'*opus*, d'image ou de représentation (comme Edmea Tetua qui n'existe que par les traces qu'elle laisse derrière. L'acces à cette figure n'est possible qu'à travers les signes : souvenirs, photos, pellicule cinématographique, le chant - et, au fait, tout l'ensemble diégétique n'est qu'un trace qui l'instancie.



689

Bakhtine parle de la conception du monde en perpétuelle transformation, en constant devenir. Le corps carnavalesque est un corps inachevé - opposé à la vision classique du corps et du monde. Ces ruines marquent la relativité des choses, leur inachèvement constitutif. Les films de Fellini sont eux aussi des variantes d'un film inachevé, toujours relancé, jamais clos.

28 Les frères Micheluzzi sont unis par un langage commun, mais leur échec est issu du **pluralisme des langues** (v. aussi Gaignebet, 1986:205).

Un des frères parle un **langage**

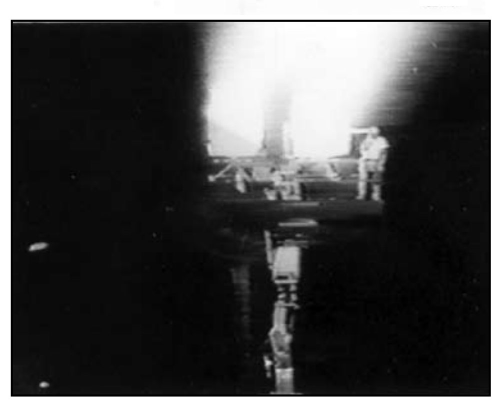
obscur, sibyllin. Quoique une manifestation de la figure de l'homme sauvage il reconnaît comme son semblable le fou, Salvini.

29 **La grue mobile** est une extension de **l'échelle** du Carnaval. Elle sert à lier les espaces (ciel-terre-enfer) et apparaît dans les contextes de la construction et de la création cinématographique. Une image reproduite dans Gaignebet (1986:205) représente l'échelle des «maçons de Babel». Elle apparaît dans *L'Interview*.

(273, 275)



273



275

30 **L'ouvrier** est une épiphanie d'un **divin artisan**, d'une force génésique.

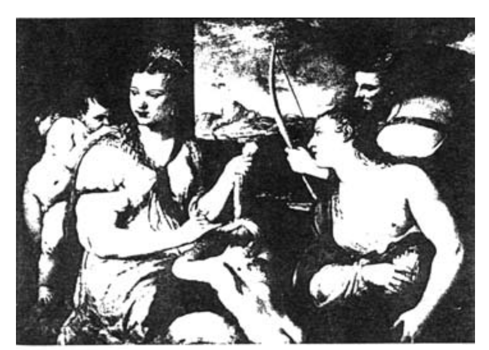
31 La **balançoire** située entre ciel et terre renvoie aux occurrences sexuelles de la balançoire (*Juliette des esprits*, *Amarcord*, *Casanova*), au fou (l'oncle dans l'arbre d'*Amarcord* ou *Le Scheick blanc*) et au divin artisan, en occurrence.

32 Dans la foule de la gare de *Roma* on voit même le duc autrichien de *E la nave va* .

33 Il est un renvoi à la figure paradigmatique de l'artiste : Homère, mais aussi à la figure mythique de Tiresias. Solomon (1982:39-44) découvre que le personnage Bhisma de *Juliette des esprits* est une préfiguration de la figure de **l'aveugle**. Selon les attributs qui le caractérisent : (i) il connaît les secrets des deux sexes et (ii) il revient tous les sept ans, Bhisma est identifiable à la description de Tiresias d'Ovide (*Les Métamorphoses* 3.322-338). Il s'agit de celui qui insulte Hera en affirmant que les femmes jouissent l'amour neuf fois plus que les hommes et qui sera aveuglé par la déesse (Ovide, *Les Métamorphoses* 3.332-335). Le Tiresias d'Ovide est un **androgyne** (un homme métamorphosé en femme et de nouveau en homme pour sept ans) ayant des pouvoirs divinatoires (il est consulté par Jupiter et Junon comme expert en sexe). On verra plus tard la récupération opérée sur ce personnage par la doctrine néo-platonique de la Renaissance et la reprise de celle-ci au niveau de l'oeuvre de Fellini.

34 **L'aveuglement** est récupéré sous sa forme mystique sous la Renaissance italienne (Wind 1992:68 sq). Il symbolise, tout comme le geste du Pythagore muet de l'école d'Athènes (le silence et le mutisme rituel), une figure néo-platonique d'un positionnement face au sacré ; une figure de la sagesse (de docta ignorantia). Le silence de Pythagore était, pour les néo- platoniciens, le couronnement suprême de la sagesse, car la vérité, ultime était ineffable. Cette figure est associée au mystère orphique de l'Amour aveugle. Pour Proclus et Hermias «être initié» est dérivé de «fermer les yeux» (Wind 1992:73). Pour Ficin l'aveuglement amoureux appartient à la joie associé au contact avec le divin. Pour Pic de la Mirandole l'Amour aveugle est équivalent à l'anéantissement mystique de soi (Wind 1992:77) (v. aussi dans Durand [1984:111] sur Tiresias, «le fou aveugle que est le symbole, l'épiphanie de la vérité,« - sur le topos Tiresias - Oedipe, voir dans Ricoeur, Le conflit des herméneutiques, apud Durand). Ainsi l'hétérogène texte de Felllini puise aussi ses sources dans les images de la mystique de la Renaissance italienne ; un emploi figuratif des termes et d'images empruntés aux

rites populaires à l'aide de la tradition payenne du néoplatonisme. Au fait une récupération au niveau de la culture haute des traditions souterraines payen-carnavalesques.



1108

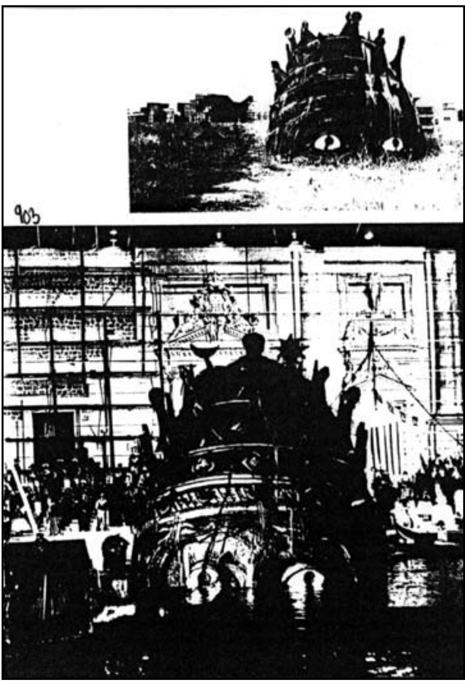
35 Il s'agit moins d'un aveuglement social du personnage qu'un **masque** de Carnaval. Le fou de *La strada* porte le masque des lunettes. Dans *La dolce vita* Marcelo et Maddalena forment ensemble la figure du **fou androgyne** qui le porte. (v. Bondanella 1992:146)

Il faut se souvenir également que la figure du fou de Carnaval, le «Gille» à Binche a comme attribut, parmi d'autres éléments caractéristiques (le balai, les grelots, le chapeau de plumes d'autruche, les dentelles, la collerette, les rubans plissés, le masque <<bourgeois>>), la paire de lunettes vertes (Piette 1988:32-3).

36 Jean Collet parle du fait que «A partir de 1960, cette figure de **l'artiste** (et de l'art) : l'artiste-journaliste» devient comme le film «cette forme uniforme qui épouse les événements, ventre qui digère n'importe quoi, putain qui ouvre ses bras à tout ce qui vient» (1990:136).

37 Il a la même position que la statue de Cybèle. La posture représente un élément commun qui signifie la position de rejet, l'abandon.

(903)



903

Chapitre 11

Notes

1 On verra plus tard que la figure protoype se dissout dans un «air de famille» commun à une série de figures féminines. La figure protoype n'a pas d'occurrence autonome, mais elle existe seulement sous la forme de traits éparpillés dans les figures des personnages féminins. Par exemple ce processus de disparition est rendu visible dans *8 1/2* où, comme femme idéale, Claudia Cardinale n'apparaît pas dans la ronde finale (Bondanella 1992:173).

2 Dans la scène finale de *Casanova* la figure de la **mère** qui se trouve dans la même carrosse avec le **cardinal** forme une unité symbolique. Elle est en position de prêtresse d'une déité lunaire : Isis, Cybele, Artemis, Marie (De Vries 1976:36)

3 Cette transition est figurée à partir d'un ordre des films qui ne respecte pas l'ordre réel de l'apparition des films. C'est une figuration typologique de la figure de **l'absence de la mère**.

4 La position du corps du personnage est un métonyme de la figure protoype du principe féminin. C'est une unité symbolique qui sera sanctionnée par le schéma du **principe féminin**. Pour comprendre sa signification il faut en première étape l'intégrer dans le scénario supérieur du point de vue de son importance : c'est-à-dire la relation mère-fils (système descriptif des / rapports humains/ primaires) ou la relation établie entre statue de la déesse et les humains (système descriptif de la /sacralité/). Ainsi un personnage comme Sarraghina représentée dans cette posture acquiert, dans son conceptualisation, accès aux significations des schémas auparavant cités. Elle substitue d'une manière métaphorique la déesse mère (dans le système descriptif de la vie de l'enfant). La figuration similaire induit des rapports analogiques entre les domaines de la famille, la vie de l'enfant et la sacralité.

Cette observation pose plusieurs contraintes à la lecture des films de Fellini : il s'agit là d'une lecture «hiéroglyphique» (réalisé par un mécanisme qui met en jeu l'interprétation d'un gestalt, d'une proxémique, ou, autrement parlant, l'interprétation, sans quitter la diégèse, d'une posture comme signe itérable d'une manière autonome, et qui, ainsi, donne accès ou active un autre système descriptif (parent) ; 2. cette lecture suppose la connaissance du texte entier (ce qui, dans la poétique felliniene, signifie qu'il s'agit d'un texte à «clé» ou qui impose un trajet de lecture relevant). Reconnaître la répétition d'une posture est une opération cognitive primaire (de notre point de vue) - indifféremment du schéma qui sanctionne ce «gestalt» - qui relève d'un choix interprétatif (herméneutique). Reconnaître la présence d'une unité symbolique et de sa construction induit le repérage d'une unité schématique présente au niveau de la «grammaire» du texte. Un trait défini dans l'espace de la diégèse devient, comme trait caractériel d'une unité symbolique, un attribut de la construction de l'expression support, donc de l'espace de la mise en discours elle-même. La non-réconnaissance d'un tel trait itératif induit, pour nous, une méconnaissance d'un trait strictement formel primaire. En d'autres termes l'oeuvre de Fellini est conçue selon un système de répétitions en chaîne. Ne pas reconnaître ce fait équivaut à une douteuse approche monographique. Selon une poétique particulière ses films sont conçus selon de telles limites cognitives.

Une conséquence théorique, rarement soulignée, est le fait que l'interprétation est stable sur un «temps long» en fonction de la pérennité des schémas primaires (dont le catalogue reste toujours à définir). Même si la lecture est une fonction des mécanismes projectifs du récepteur on pense qu'il y a des fortes constantes intra-culturelles. Dans ce sens la signification est une question de convention communautaire. Beaucoup des différences inter-culturelles sont le résultat des saillances différentes imposées aux sets de valeurs des éléments pris en compte. Ces saillances appartiennent à des processus d'attitude associés par des pratiques culturelles (d'éducation) différentes : acceptation ou rejet ; identification affective, neutralité, ou rejet. On observe souvent une identité au niveau de la compréhension sémantique, mais une différence parfois radicale au niveau des attitudes propositionnelles. C'est un phénomène similaire à

celui indiqué par l'observation qu'on ne rit pas des mêmes choses selon les cultures (même proches d'un point de vue linguistique).

5 Selon Gilbert Durand dans le domaine de la symbolique traditionnelle la représentation des **personnages vus de dos** (comme par exemple chez Goya, Watteau, Vermeer, G.D.Friedrich ou Balthus) est une figuration de l'hermaphrodite. Parfois cette figuration est associée au miroir (C.Wilhelm Eckersberg, Velasquez, La Tour, Emmanuel de Witte) : «Le personnage vu de dos, tout comme Hermaphrodite, suggère les profondeurs de l'âme, ce que nous appelons aujourd'hui l'inconscient, l'inconscient toujours androgyne (...) peut-être la <<part maudite>> des intentions invisibles que cache le dos du sujet.» (1989:51). On retrouve chez Fellini cette figuration dans la construction des statues (*Roma*), des personnages (le père de Marcelo - *La dolce vita*) ou dans l'image du protagoniste (Guido - *8 1/2*).

Durand cite cette figuration associée au motif du «tableau dans le tableau» : «tableau dont le sujet est un spectateur vu de dos qui contemple une scène et, dans le meilleur des cas, se contemple miré dans une glace (...) ici c'est le miroir qui reflète quelque chose échappant à la vision directe de l'amateur, qui redouble pour ainsi dire la toile visible par la suggestion d'une vision invisible pour l'amateur extérieur au tableau» (1989:51.

6 En d'autres mots il s'agit d'un passage de lecture des signes iconiques à une lecture des signes plastiques (Groupe µ 1992:113-23). Probablement il s'agit d'un attribut de la lecture des images des enfants, qui ne dissocient pas la figure iconique de son support matériel (Bresson 1981), qui est perdu avec l'âge. On pourrait dire que les enfants (paradigme du fou, de l'idiot et du sage) sont incapables, par manque de relative autonomie des espaces imbriqués au moment de la conceptualisation, de percevoir le leurre du signe iconique.

Un corollaire de ces observations serait la question des «narrations» cinématographiques (v. Jost & Gaudreault). Selon le domaine dans lequel se manifeste un système descriptif on peut profiler une entité donnée. Ainsi une suite de stimuli visuels (un film) peut être lue d'une manière diégétique (iconique), mais aussi «symbolique» (Odin 1983:222 et 1988) en changeant de domaine (la <<balance>> est une <<balance>> dans le domaine des objets quotidiens et la <<justice>> si le domaine est celui des signes des valeurs. On remarque qu'un changement de domaine implique un changement d'inclusion dans un système descriptif différent). L'espace «symbolique» peut être diégétique (Odin 1988:125) ; l'observateur se trouve devant un monde de signes en interaction (inclus aussi dans une narration). Selon des consignes de lecture institutionnelles on peut lire, en changeant de nouveau de domaine, les stimuli en tant que signes plastiques (v. aussi Odin 1988:123). Toute lecture théorique du langage d'expression cinématographique est une lecture de ce genre. Elle identifie des unités symboliques dans le domaine général de l'expression visuelle-cinématographique. Il s'agit d'une lecture qui s'impose des limites explicites de domaine conceptuel. Il est d'ailleurs parfois amusant de voire l'intervention parasite de différents systèmes descriptifs dans le discours théorique qui produisent un involontaire changement de domaine (ou des projections, des identifications entre domaines cognitifs) (v. Bordwell 1990).

7 «Le désir et le désir de connaissance ne sont pas étrangers (...)» et «l'interprétation est infinie car le sens (meaning) est manifesté, d'une manière infinie par le désir» (Hassan (1987) Fokkema & Bertens (Hans), (1986) (ed), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia,, John Benjamin's

8 Si on prend en compte les **propos** de Casanova **sur l'amour** dans sa rencontre avec le marquis Du Bos on peut voir se dessiner le contour d'un projet «symbolique» (dans un sens traditionnel du terme). Une citation de Durand peut nous éclairer sur les termes de l'équation : «L'oeuvre d'art comme l'art d'aimer sont animés l'un et l'autre par ce même Eros <<fils de manque et d'expédient>>, cet expédient étant ici <<habileté technique>>. L'Amour comme l'art c'est la soudaine et folle (*mania*) compassion à cette étincelle d'altérité radicale, absolue, transcendante que contient

comme en un Graal l'être aimé ; (...) Tout artiste est plus ou moins, nous le verrons, Pygmalion et toute oeuvre d'art est cette statue de Galatée à qui il donne l'amour et à laquelle la divine Aphrodite ajoute la vie. Or Vénus - Aphrodite, la <<Déesse née des vagues>> (...) la déesse de l'Amour est aussi en astrologie maîtresse des beaux-arts» (Durand 1989:25).

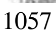
Le projet de **l'amour** conçu comme folle quête que Durand trace la succession à partir de l'amour platonicien, la théologie cathare, l'amour courtois, le mythe du Don Juan (idem. 1989:24-5/94-5). Il s'agit d'une quête à travers le symbole, conçu par Durand comme «signe renvoyant à un indicible et invisible signifié et par la étant obligé d'incarner concrètement cette adéquation qui lui échappe, et cela par le jeu des redondances mythiques, rituelles, iconographiques qui corrigent et complètent inépuisablement l'inadéquation» (1984:18). La démarche du protagoniste est une sorte de gnose : les éléments qu'il rencontre sont les épiphanies symboliques de ce signifié (qu'on a appelé figural). La problématique de cette quête est de «faire sentir», de faire «<<entendre>> en quelque sorte, l'immanence et les confusions de l'Eros passionnel et de replacer d'une manière platonicienne l'amour (Eros), non comme fin en soi donjuanesque, mais comme moyen (Agape) en soi d'illumination et de vérité,« (Durand 1989:109)



1056



959



1057



1058

Pour Durand ce symbole est l'<< **ange** >> «le penchant à figurer l'ange dans les médiateurs personnels au second degré : prophètes, messie et surtout la femme (1984:37). Celle-ci «comme les anges de la théophanie plotinienne

possède, contrairement à l'homme, une double nature qui est la double nature du <<symbolon>> lui-même : créatrice d'un sens et en même temps réceptacle concret de ce sens. La féminité, est seule médiatrice parc qu'à la fois <<passive>> et <<active>>. C'est qu'avait déjà exprimé Platon, c'est ce qu'exprime la figure juive de la Schekinah aussi bien que la figure musulmane de Fatima» (1984:37). Elle est aussi la figure symbolique du Réceptacle, de la Nourrice, la Mère (la *madonna intelligenzia* du Moyen-Age platonicien et la création du soufisme, la Fatima) (1984:37).

Le **principe féminin** est, selon la citation de Durand représentable pour cette tradition symbolique comme : ange et Mère. On voit les transformations qu'acquiert cette figure dans les films de Fellini. On a toujours remarqué la présence forte de la figure materne et on a interprété ce fait dans la logique de la symbolique oedipienne. On peut voir que pour cette tradition symbolique «platonicienne» il s'agit d'un principe spirituel qui s'instancie dans la figure symbolique de la «Mère». L'amour est la relation mystique, de quête qui s'établit entre le protagoniste et ce principe.

L'inceste issu de la mise en discours dans le système descriptif /mère - fils/ [d'où résulte la figure de l'amour du fils pour la figure materne identifiée à l'Epouse - comme par exemple dans 8 1/2 dans la rencontre de Guido avec ses parents dans l'enfer] est une conséquence secondaire, sans intérêt pour la logique de ce symbolisme.

L'intermédiaire entre le monde intelligible et le monde sensible est l'Eros, le daimon ailé. On voit que, sous la figure de l'ange, le principe «féminin» est équivalent à la figure de l'âme : désignée comme fille de l'air, fille du vent chez les grecs âme ailée) (Baltrusaitis note la présence du motif de la sirène ailée 1988:78 - en quelque sorte un mélange entre la sirène peinte sur la charrette de Zampano de *La Strada* et l'ange de pierre de la fin du *Le Cheick blanc*, l'ange trouvé sur la plage de *Les Vitelloni* et l'ange vu de dos par les enfants à la fin d'*Amarcord*). En quelque sorte le principe féminin peut être symbolisé par la figure féminine ou par la figure de l'ange - entités substituables dans le cadre conceptuel défini.

Toutefois on doit souligner l'attitude parodique de Fellini envers la quête du protagoniste. Cette tradition de quête mystique effectuée à travers l'opérateur de l'amour est vue par le mettre en scène avec ironie, surtout dans son aspect grave. La quête est intégrée dans le scénario de la farce.

9 Si pour Freud le scénario qui s'instancie dans les processus psychiques est oedipe (v. Starobinsky) on pourrait dire que pour Jung ce scénario est la transformation alchimique. Dans cette perspective on peut lire aussi son étude de 1974 sur la Koré (la jeune fille divine qui est une identité posée entre la mère [Demeter] et la fille [Perséphoné] et conçue à travers une transformation : le passage par l'enfer). Ainsi la grille d'interprétation du psyché humain est, chez Jung, le scénario initiatique (de type génésique féminin) ou le rite de passage qui vise la figure symbolique de la *koré* .

10 Hartman découvre un similaire palimpseste dans le discours de le Genèse : «In the beginning God created the heavens and the earth. Now the earth was unformed and void, and darkness was upon the face of the deep ... The word for the deep, t'hom is suspected to be the Cananite primal Goddess Tiamat. It seems as if her proper name were taken away or never existed : she is voided into a mere noun thet means <<the deep>>. Canceled, sublated perhaps, it (she) enters a new discourse. Yet we do not know with certainty what the signifier t'hom signified. We see it as part of the series <<unformed and void, and darkness upon ...the deep>>. Our own fiat, and numerous traditional guesses called translations, give the word a sort of constancy, and match - or stalemate - the signifier. When through historical research the suppresssed Tiamat emerges again, we are both delighted and perplexed. What is more substantive here, the recovery of the original name, which must remain a hypothesis, and which may itself have an original name, or the way Hebrew Creation story glides over the abyss of contamination - the obscene or obscure word directly, as it were, on the abyss ? Here too, then, is a translation that, in its exemplary <<toils of grace>> becomes accepted ground» (1981:65).

11 Un cérémonial de <<purification>> du linge le 2 février à Montbard met en liaison les **lavandières** et les petits enfants. Les femmes offrent à la rivière des gâteaux en forme de petits bonhommes afin de conjurer le sort (Gaignebet 1974:109). Le petit bonhomme sacrifié peut être mis en relation avec une action magique avec les âmes des défunts qui, ainsi, sont apaisés.



1109

12 La tradition du **tissu** ayant un rôle théâtral - sous la forme du travesti - dans les cérémonials carnavalesques est attestée dès l'antiquité. Le passage cité par Gaignebet combine plusieurs éléments «felliniens» : le voile-tissu, le travesti, le navire, le vent, la mer et l'habit : «Apollonios de Tyane (Vie, lib.IV) reprochait aux Athéniens, lors des Dyonisies, de s'habiller en femmes et de se transformer en vents. Agitant des manteaux de laine fine, ils prétendaient être des bateaux gonflant leur voiles en haute mer»(1974:14).

13 Kuryluk (1992:180) mentionne les analogies traditionnelles qui sont formées entre la toile, la peau, les cheveux, le miroir (la pupille de l'oeil) et la surface du ciel, de la terre et de l'eau. D'un point de vue étymologique une liaison est formé entre la **toile** et le **tissage** d'une construction (lat. *texere*, *textum* : «nouer, construire, composer»). L'art manufacturier s'approche, en tant qu'action de l'art de la composition ; l'artisan est ainsi le prototype du poète. Le parallélisme suggéré par la toile de l'eau serait entre le divin artisan qui tisse la mer et l'artiste qui construit la toile d'une mer artificielle (en studio). Autrement dit générer le cosmos ou faire le texte d'un film sont des actions similaires représentées sous l'habit d'une seule image-figure.



22



203

Au Carnaval de Venise en 1978 on retrouve le voile sous la forme d'une toile d'araignée : un «masque» en plastique qui déguise la Place Saint-Marc fait par Donato Sartori (Santagiuliana 1981:3-5)

14 La Véronique dont la fête a lieu le 4 février, la patronne des tisserands et autres marchands de linge (Coussée 1989:83), est une interpolation latine ajoutée tardivement au texte de l'Evangile apocryphe dit de Nicodème (V-ème siècle) (étym: *vera icona* = <<véritable image>>) (Duchet-Suchaux & Pastoureau, 1990). La **Véronique** est la patronne des lingères, des laveuses (à partir du

XII-ème - XIV-ème siècle), des menstrues et des masques de Carnaval. Par un transfert métonymique la sainte s'identifie parfois avec le suaire lui-même, objet symbolique de la représentation : «La Véronique elle-même, linge appliqué sur le visage de Jésus qui, pour apparaître, devra être retourné, est bien comme un masque creux sombre (rouge)». Son rôle dans le système de croyances chrétien est de «recouvrir d'un masque <<chrétien>>, c'est-à-dire du masque sanglant de Jésus (cf.supra p.140), les déguisements carnavalesques» (Gaignebet 1986:143).

(871)





871



1110



1111

15 Encadré dans cette perspective le **voile** s'inscrit dans le complexe des images liées par les significations du tissage. Le passage d'un espace à l'autre est un passage dans un au-delà, visible dans l'interdit sur le filage et le travail rituel des fibres végétales ainsi que l'interdiction sur le noeud où «l'homme craint empêcher la grande circulation des âmes qui remontent des Enfers par la tige creuse et sans noeud du chanvre» (Coussée 1989:37). Il s'agit, selon Coussée qui continue les idées de Gaignebet, d'une religion «essentiellement fondée sur la corde, le lien, le chanvre» (Coussée 1989:59). Néanmoins il faut

remarquer que le noeud et la corde ainsi que les chaînes sont des éléments ambivalents car ils participent au mouvement de liaison et de déliement (obstruction de passage dans le cas du rideau). (v. dans Cooper : Knoten : «ambival. Des bindens auch die Lossens (...) des Bescrankung wie auch der Vereinigung (...) Kontinuitat, Verbindung ; einen Vertrag ; eine Verkettung ; das Schicksaal» (1986:93) et Bande «Attribute von <<Gottern, die binden>> und von Totengottern, die die Macht des Bindens und Losens, uber leben und Tod, besitzen, die auch die Richter uber die Toten sind, die die Scheldigen binden und in kelten legegen und die Gerechten befaren. Die lunaren Grossen Mutter, die alle spinnerinen (-> Spinne), weberinnen und Binderinnen sind, repasentiren das Schiksaal, die Zeit, die Endlichkeit, das Unentsinnbare» (1986:17).

(22, 203)

16 Le **voile** est un symbole ambivalent qui peut représenter aussi l'ignorance (Dante, *Purgatoire* 29, 27) ou la renaissance (De Vries 1976:485)

17 Dont Bondanella (1992) considère qu'elle a la forme d'un écran de cinéma, donc que l'élément se situe dans le système /représentation/ .

18 **Mouna** est, chez Fellini, une variante de l'épiphanie de la Vénus. Elle est une figure issue de l'image de la *Vénus armata* ou *Vénus victrix* ; c'est-à-dire des représentations de la déesse avec les attributs de son amant guerrier, Mars : dans l'iconographie renascentiste (Wind 1992:105), les armes, le coiffe, l'arc la lance et le bouclier. Cette figure est importante car elle nous renvoie à la représentation de la Vénus sous les traits de la virago, la Vénus à l'allure de Diane, qui est une variante de la *Vénus armata* (Wind 1992:ill.14).

Sur la figure de Diane / Artémis, la déesse chasseresse, (descendante d'une divinité préhellénique, la Potnia Theron, la «maîtresse des animaux») qui possédait ses propres rituels d'initiation (rituels de filles avec des masques d'animaux - mimer l'ourse et de garçons avec une mime obscène et animale) et qui présidait l'accouchement, la naissance et l'élevage des enfants (divinité courotrope). Entité ambivalente et liminaire, elle avait les attributs de la réservé féminine et la férocité, animale, de la pudeur et de l'obscénité, mais aussi les aspects de la dégradation du vieil âge et la vigueur du guerrier (Frontisi-Ducroux & Vernant 1985:22-4).



FIG. 72 Fontainebleau school, *The Hunting Diana*, ca. 1550–60. 1112

Le fait que la Vénus, la déesse de l'Amour, se cache sous les traits de Diane (son revers féminin) nous attire l'attention qu'il s'agit d'une figure qui, par le double mouvement d'attirance virginale et de rejet guerrier, de *discordia concors*, la coïncidence des opposés (Wind 1992:100 sq). En d'autres termes l'image iconographique, expliquée selon la terminologie pédant-latinisante de l'esprit renascentiste, et l'image de *Casanova* relèvent d'un schéma commun, carnavalesque : l'ambivalence.

19 Le fait que le protagoniste porte les **lunettes** de l'aveugle renvoie à le quête d'Oedipe. Le père est absent pour la plupart des protagonistes felliniens. Quand il apparaît dans la vie de Marcelo (*La dolce vita*) il subit un tort qui l'approche de la mort. La mère est absente mais réapparaît sous la forme des femmes que rencontre le héros. Pour Oedipe aussi la mère est absente et toutefois elle est présente, sans qu'il le sache. Dans l'imaginaire fellinien le

principe féminin joue la farce de la substitution au personnage.

20 **L'ibis** est l'oiseau associé, avec la Lune (déesse) et Isis (la Grande Déesse) (De Vries 1976:266). Le Carnaval est aussi la fête d'Isis - *Isidis Navigium* (Baroja 1979:32 Baltrusaitis 1985:18). Sur l'équivalence symbolique entre Isis et Cybèle (la Mater Magna) voir Baltrusaitis 1985:87.



538





11 ISIS AVEC LE VAISSEAU : V. CARTARI, ÉD. 1615.

10 ISIS D'APRÈS LA DESCRIPTION D'APULÉE : A. KIRCHER, 1652.

1070

Baltrusaitis (1985) parle de la légende du mythe d'Isis, déesse identifiée parfois avec Demeter, Cybèle et Cérès. La figure d'Isis active les unités symboliques du vaisseau (d'Isis) - par exemple actif dans la mythologie de la fondation de la ville de Paris (Baltrusaitis 1985:22/63)-, la fontaine de la Régénération (variante de la figure féminine ayant une multitude de mamelles, Baltrusaitis 1985:24), la vache (Isis-Io, v.p.62) et la figure de l'enfant. Elle est la *mamma putta* ou *Artémis multimammaea* selon Amengual (1981:127-30). Voir. la figure de la Fontaine de Régénération comme symbole du renouveau utopique dans la Révolution dans Baltrusaitis 1985:23 et sur la *multimammia* et la Diane d'Ephèse (1985:81/97), sur la **Isis au multiples seins** (idem. 1985:43)

(538)



1059

Le schéma associant, par exemple, la figure féminine et le masculin sous une même représentation iconographique est, de ce fait ambigu, car il peut être sanctionné aussi par la figure de la vierge et l'enfant Jésus ou bien par la figure d'Isis avec Horus-enfant (Baltrusaitis 1985:25). La figure est reprise chez Fellini sous une forme «littérale» : **la géante qui porte dans ses bras l'homme-enfant** (*La tentation du docteur Antoine*).

La figuration **d'Isis avec le bateau** sanctionne la représentation de la femme montgolfière qui porte dans la nacelle(-landau-berceau-vaisseau) l'adulte-enfant (*La Cité des femmes*) (v.Baltrusaitis 1985:16 «Isis avec le vaisseau : V.Cartari, Ed.1615» et «Isis d'après la description d'Apulée : A.Kircher, 1652»)



38 ISIS, REINE ET DÉESSE DES ÉGYPTIENS : BOCCACE, ÉD. 1487, LOUVAIN. PHOTO B.N.

39 ISIS, FILLE DE PROMÉTHÉE : BOCCACE, ÉD. 1498, PARIS. PHOTO B.N.

1128

1124

21 L'acte sexuel est décrit dans le folklore enfantin comme «gonfler la femme» ou - dans les termes d'un intertexte chrétien parodié - mettre «Jésus dans la crèche», «mettre le diable en enfer», «mettre le pape dans Rome» ou faire «boire son cheval au puits» (Gaignebet 1980:227-8). Une série d'équivalences peuvent être établies entre la navette du tisserand et la nef des fous (le «berceau de Jésus») (Gaignebet 1985:274)

On retrouve une image qui peut être sanctionnée par l'expression obscène «gonfler la femme» dans la courte séquence qui représente les souvenirs de Tita au confessionnel dans *Amarcord*. Le jeune homme est en train de gonfler le pneu crevé de sa bicyclette près de Volpina, la nymphomane du village.



IG. 35 From Michael Maier (1568?–1622), *Secretioris naturae*.

1113

22 La scène de leur rencontre est une parodie de Carnaval. Nestor se blottit près de **la machine à laver-sirène** et Salvini découvre un **balai** (une sorte de phallus fertilisant). Les deux fous s'émerveillent en quelque sorte devant ces épiphanies sexuelles.

23 La victime royale rend possible le passage vers le renouveau et le nouveau cycle annuel : «wenn des konigs Freuchbarkeit dahinschwand, wurde er der Erdmutter-Gottin geopfert, um die mannlichkeit mit dem neuer konig wiederherzustellen. Die Opferung fand am ende des alten Jahres statt, zur Zeit des zwolf Tage des Chaos vor der wiedergeburt der Sonne und des neuen Jahres» (Cooper 1986:132)

24 Gaignebet parle de **l'homme sauvage** confié aux flots de la mer, recueilli et allaité par une sirène (Gaignebet 1986:159/386-7,II notes 587/588). «l'homme sauvage fou <<démens>> et <<hirsutus>> qui crie à la lisière d'une forêt, de l'autre cote d'une rivière, n'a que peu de rapports avec le modèle du <<fou>> médical. Il est prophète. Ses prédictions sont obscures et incompréhensibles» (Gaignebet 1986:387,II note 592). Le chasseur (homme ou animal ; singulier ou en horde) sauvage, représenté soit comme être hybride (masque / animal) soit comme fou marginal est le personnage principal du Charivari et est lié aux rituels de fécondation (Flaud 1985 :44sq). Cette image du fou, précurseur de la folie féminine de Guido, Marcelo, Casanova, Snaporaz ou Salvini est l'oncle fou, Théo, qui, mont, dans un arbre, crie de tous ses poumons son désir (*Amarcord*).

Signe de prophétie Théo s'étonne devant **l'oeuf** qu'il avale à la fin de la séquence (une manière d'agir sur le temps selon Gaignebet qui cite l'épreuve avec les oeufs où «le Sauvage de Champvert, en voyant des oeufs, s'étonne de voir <<tant de petits pots blancs>> (Gaignebet 1986:164). Sur la figure du personnage perché dans le feuillage de l'arbre et sur l'oeuf comme mundus voir dans Baltrusaitis 1988. (aussi sur l'oeuf comme le principe de vie, la totalité indifférenciée qui porte en elle toutes les modalités futures, ainsi le lieu où est contenu l'univers entier voir dans Cooper 1986:40)

(167)



167

25 Gaignebet considère qu'il s'agit d'un topos alchimique (1986:136/76,II). Gaignebet 1974:14 met en relation les vents et les fêtes du lait.



1126

Le topos de **l'allaitement du héros** a une longue histoire à partir du mythe de Hercule et Junon. Pythagora note que les âmes, après la chute du corps, ont gardé le désir du lait de leur origine (Gaignebet 1986:282/395). Le motif a été représenté au XVI-ème siècle par Tintoretto dans un tableau qui illustre le moment de la naissance de la Voie lactée (1578) (voir les commentaires de Gettings 1972:103sq). On le retrouve dans une peinture du XVIII-ème siècle représentant, selon la légende, un homme enfermé qui, afin de survivre, s'allaite au sein de sa fille qui lui rend visite dans sa geôle. Une légende du 2 février (pendant la période de Carnaval) au sujet de Saint Bernard (dans un petite chapelle souterraine dans un couvent de Chatillon-sur-Seine) qui «A cet endroit, après une longue prière à la Vierge, Saint Bernard obtint que celle-ci, pressant enfin son sein, lui envoie dans la bouche un jet de son lait» (Gaignebet 1974:108) . On voit que le topos est ici transposé, dans décor de la terre-mère et transcrit les vestiges d'un rite de passage : un enterrement (descente aux enfers) suivi par une renaissance sous le signe de la Déesse Mère.

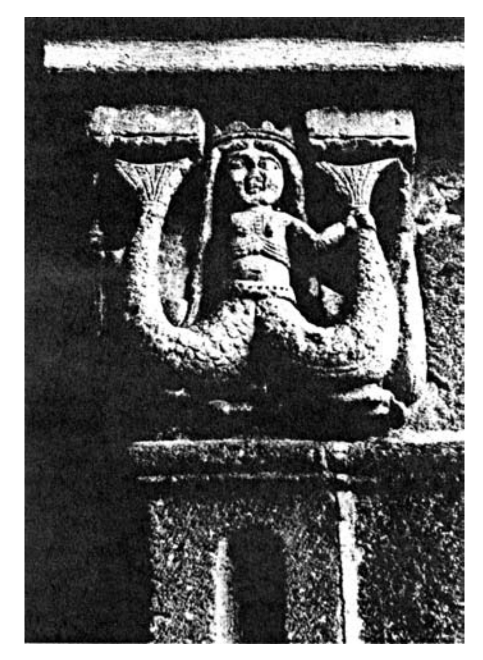
(870)



870

Dans les processions de Carnaval sous la Renaissance cette figure féminine peut devenir la figure du lait de la **vache**. On la retrouve dans *Ginger et Fred* parmi les *curiosa* qui doivent apparaître dans le spectacle télévisé : la vache à cent pis (ill.737). La figure de la vache à cent pis est une transformation de la figure de la Diane d'Ephèse ou la *Isis multimammia* (Baltrusaitis 1985:65/96-9), déesse de la fertilité ou de la force génésique (*Mater Magna*). Cette figure s'instancie aussi sous la forme du **rhinocéros** (*E la nave va*), d'Anita Eckberg (*Les Tentations du Docteur Antoine*) et de la vache à cent pis (*Ginger et Fred*).

La lait de la sirène



1151



1127a







1152



1127b



1093



FIG. 41 Bacchiacca (1495–1557), *Leda and the Swan.*

1094

26 **La licorne** - et dans *E la nave va* **le rhinocéros femelle** - est, selon Cooper : «lunare, weibliche Prinzip, zum der Lowe das mannliche Gegenstuck ist (...) Das Einhorn ist ein <<wasserprufer>> ; sein Horn konne Gift im Wasser aufspuren und unschadlich machen» (1986:42). (v. dans la symbologie de l'opus alchimique Ferraton, 1991, comme figure de régénération).

27 **Le peigne et le miroir de la Mélusine** sont des instruments de purification (Gaignebet 1985:135/80-1,II). On découvre une figure similaire dans *La voce della luna* sous les traits de Gertrude, la femme du fou instrumentiste. La figure de **la sirène** appartient à l'ensemble de rites de purification qui se sont transmis dans les coutumes de Carnaval (Véronique ou Venice comme sainte protectrice des menstrues) (Gaignebet 1986:139). «Lors des purifications rituelles communes au monde indo-européen et dont les premiers jours de février - Carnaval forment l'axe festiaire, un rôle important est réservé aux purifications féminines qui sont fixées à ces dates» (Gaignebet 1986:141).

(872, 874, 875)



1060



872

Gaignebet (1986:83) reproduit le tableau intitulé *Femme se regardant de dos dans un miroir* (burin anonyme italien, XVI-ème siècle, B.N., Cabinet des Estampes, Bb 11, t.6.). On retrouve le motif dans la *Vénus au miroir* de Titien (Rosand 1993:87-8).

(873, 874)



873

Dans la description de Fellini de la Cinecitta de *L'interview* on découvre cette figure féminine, «une femme très belle qui secouait la tête en pleurant (...) deux hommes en blouse blanche continuaient à la peigner et [qu'] une petite fille essayait d'accompagner avec un miroir l'inclinaison du visage sanglotant» (Fellini 1989:28)

28' On retrouve l'image de **la jeune veuve au voilette** dans le Carnaval de Venise en 1978 (Santagiuliana 1981:7).

29 Apparenté à l'oxymore la figure est mise au service de la mise en relief de la terreur du personnage de la femme enquêteur dans *Le silence des agneaux*. La figure du criminel cannibale, Hannibal, est construite au niveau verbal

(comme suite d'informations rapportées), avant la rencontre face à face avec l'héroïne, comme le comble de la bestialité. Il est présenté comme un mélange de type oxymore entre inhumanité et rationalité scientifique, entre bestialité charnelle et science de l'esprit, entre enfreinte du tabou du cannibalisme (le répulsif de l'abjection corporelle) et la séduction du regard et de l'art des bonnes manières (la séduction rhétorique). Leur rencontre se situe sous l'emprise d'un oxymore visuel ayant une structure similaire. Un homme de taille moyenne qui, baigné dans une forte lumière artificielle, regarde en souriant droit dans les yeux la jeune femme sans qu'aucun obstacle visible s'y interpose.

Le comble de la prison est le septique de la transparence, l'absence d'obstacle, du système descriptif /prison/ apparent (v. Foucault et Baudrillard). La terreur de la réclusion à l'état pur est l'impression de la liberté associée au savoir concernant l'impossibilité de celle-ci. Il s'agit d'un court circuit qui relie des arguments opposés : l'évidence externe du manque d'obstacle et le savoir interne de l'impossibilité de la liberté. La terreur de la femme est identique à celui qui est enfermé (le tueur, le fou, l'anormal), car les frontières entre catégories sont abolies : réclusion et liberté forment un tout qui les englobe de manière égale, les projette dans un espace commun. Entre les rôles il y a aussi un oxymore : celui qui est enfermé et celui qui est libre. Elle vit la terreur de l'effondrement des frontières catégorielles. Elle doit accepter un état paradoxal : elle sait qu'il est enfermé, mais elle voit qu'il n'est pas enfermé. Pour ne pas s'enfuir elle doit nier ce qu'elle voit. Elle doit construire des obstacles mentaux, construire toute seule l'enceinte de la prison. La prison est un cadre mental ; une fiction.

La prison dans ce cas est une fiction des deux côtés. Les deux protagonistes doivent inventer les murs de l'enceinte de la prison. Leur position est toutefois en chiasme. Mais en même temps elle reproduit l'acte du spectateur qui, à son tour, doit inventer le monde fictif. La positon de la femme reproduit et met en scène le positionnement du spectateur. La fascination exercée par l'état de la folie se propage jusqu'au fonder l'emprise cognitive cinématographique elle-même.

30 Les instances de **la figure féminine située derrière la vitre** (ou masculine dans le cas d'un observateur protagoniste femme : Gelsomina /vs/ le Fou dans *La strada*) sont sanctionnées aussi par l'affirmation de Juliette (*Juliette des esprits*) qui, dans son enfance, croyait que Dieu se cachait derrière une fenêtre. La fenêtre est dans le film un passage vers un espace parent «sacré» situé derrière un portail, mais aussi peut être représenté, par la vitre.



874



875

31 Selon Costello dans *Felllini's Road* (apud Bondanella 1992:173) Claudia se situe dans quatre espaces :
1. comme l'idéal de Guido ;
2. comme personnage dans le film de Guido ;
3. comme une actrice qui s'appelle Claudia et est embauchée par Guido pour son futur film et
4. l'actrice Claudia Cardinale embauchée par Fellini pour jouer ces rôles.

32 Baroja mentionne les **inversions rituelles** de Carnaval (1979:96sq). Fabre parle des *libertas decembrica*, des fêtes de fous (diacres saouls) où il y avait des «déguisements des prêtres en femmes lascives» (1992:54-5) (sur des travestis voir aussi 1992:46). Reato mentionne les travestis du Carnaval de Venise (1991:19 et du masque de la gnaga, travesti en femme (Reato 1991 b:56). Kuryluk (1987:chapitre 2) mentionne la tradition des chevaliers de Saint Francis de Wycombe qui se déguisaient en moines franciscains afin de s'amuser avec des fausses nonnes.

33 Gaignebet (1985:158) parle des rites de **mariages parodiques.**

34 La parodique imitation d'un autre discours pose ainsi le problème de la métaphore. Celle-ci ne fait que cacher faussement son véritable sens (v. les observations de Leo Spitzer sur la métaphore et sa discussion ultérieure dans Riffaterre). Le fait de ne pas exprimer le système descriptif cible d'une manière directe est, d'une façon paradoxale, un moyen de le rendre plus impressionnant (il est probablement plus aisément mémorable). Il résulte que l'imposition d'un trajet cognitif plus «long» lie les éléments d'une manière plus stable et plus profonde, créant ainsi des connexions conceptuelles fortes. Ceci pose le problème de la non économie du système sémantique (dans certains cas), car un tel système, quoique plus lié, est plus complexe du à l'accroissement du nombres de liaisons crées entre les éléments.

D'autre part la métaphore parait être issue d'un type d'acte conceptuel comportemental (corporel) particulier - dont le mime serait le protoype. Son effet perlocutoire serait aussi fonction de l'importance des domaines et des systèmes descriptifs mis en connexion dans la convention culturelle donnée (les mentalités). Une telle figure donne à penser aux sujets sur les différences et les similitudes à partir d'une économie d'expression.

35 **La fausse religieuse** était un masque à Venise à l'époque de Casanova qui permettait justement des excès sexuels (Reatto 1991 b:51-2). Dans Vovelle on trouve l'attestation de la foule de jeunes filles travesties en saintes (1976:70). La scène de la rencontre avec la fausse religieuse sur l'îlot San Bartolo de Casanova peut être liée avec le sujet de Jacques de Vitry (m.1240) qui décrit une scène galante entre une nonne et un jeune homme (Baltrusaitis 1988:200). Le motif religieux(se) / vs/ un(e) jeune homme/femme est courant dans la littérature carnavalesque : Rabelais, Boccacce. Le travesti ecclésiastique apparaît aussi dans les mascarades anglaises du XVIII-ème siècle (Castle 1986:40). Il représentait une convention du genre Vénus dans le monastère.

36 Vovelle mentionne une fête la «Belle de Mai» (au XVI-ème siècle) où une vieille édentée prenait la place des jeunes filles dans le cérémonial de

Carnaval (1976:25-6)

37 Sous le signe de **la licence** (la prostituée, la nymphomane) le Carnaval, sous cet aspect, décrit la liberté du désir féminin. Au fait **le désir féminin** est décrit dans le système descriptif du marginal féminin situé dans le monde des valeurs masculines - dans un système de mentalité contraignant. Le discours carnavalesque transmet son message - l'image du désir féminin -à l'aide d'un système descriptif masculin (qu'il parodie de cette manière). Toutefois l'image reste ambivalente car l'observateur ne peut pas trancher de manière nette s'il s'agit d'une parodie du discours masculin afin de faire référence au discours féminin (mention) ou s'il s'agit d'une prise en compte de cette vision sans distance (usage).

De ce point de vue *La Cité des femmes* est une image de la révolte cérémonielle des femmes (Fabre 1977:159). («En languedocien, un Carnaval c'est une femme folle de son corps qui proclame son désir au point de devenir, au regard des mâles, une *virago* castratrice», 1977:159). Toujours Fabre note la reprise des rites des confréries féminines antiques «en 1972, des femmes pour la première fois dans l'histoire du carnaval se révoltent, fondent leur bande et décident pour la première fois de mener la musique un dimanche» [*las fennas*], (1977:160 et les femmes-arléquins :190). A Venise les femmes se déguisaient en esprits follets (*spiriti foletti*) et «les jeunes femmes, ainsi déguisées en diablotins, parcouraient les rues de la ville en poussant des cris perçants pour effrayer la foule» (Reato 1991 b:62). Dans Vovelle on trouve la mention du banquet féministe (au XVIII-ème siècle) qui «s'achève, nous dit on, en orgie» (1976:264)

38 Gaignebet associe **la marotte du fou** (le protagoniste) avec la marionnette, figure devenue artefact représentationnel, de la Mère (dont on a vu l'identification avec la figure de la Vierge dans la chaîne dérivative «la petite Marie» > «mariole», «mariolette») : «La marotte (*la petite mère*) est à l'origine, semble-t-il, de la **marionnette**. C'est bien là l'exemple propre à tous les compagnons ; celui de leur <<mère>> commune, la femme chargée de les recevoir dans les cayennes. Dans la confrérie de Dijon, c'est la Mère Follie, la Mère Folle» (Gaignebet 1985:262)

39 Fabre parle du thème sexuel carnavalesque de la fécondité réalisée sans la femme, par le seul pouvoir du phallus (1977:173). L'acte du **travesti** est lui aussi une mime du pouvoir féminin tout comme l'agression de la féminité par le discours obscène (v. Fabre 1977:159 qui donne aussi naissance aux «révoltes des femmes»). Pour Gaignebet le personnage principal du Carnaval «est un homme travesti en femme et qui cherche à imiter ce sexe jusque dans le privilège de l'enfantement» (1986:375,II/note 485).

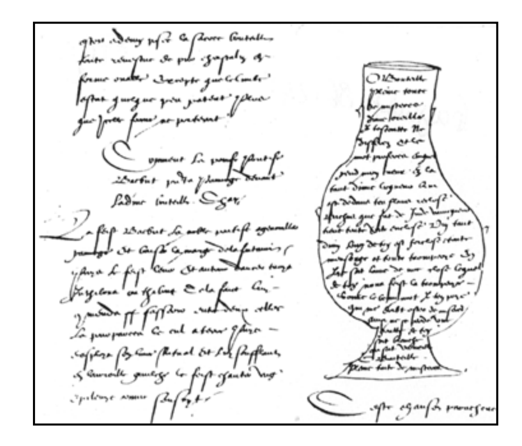
On pense que, dans le scénario du Carnaval, l'entité du **peuple** est l'unique instance qui détient le privilège féminin de l'enfantement et qui reste, de cette manière, immortelle. Le protagoniste masculin joue d'une manière symbolique, dans un cadre rituel et cérémonial (qui entraîne les autres personnes de la communauté), sa propre mise à mort et renaissance - acte qui se fait comme farce sous le signe du principe féminin, celui qui donne la mort et permet la renaissance (v. Bakhtine sur la «*Sibylle* de Panzust») .

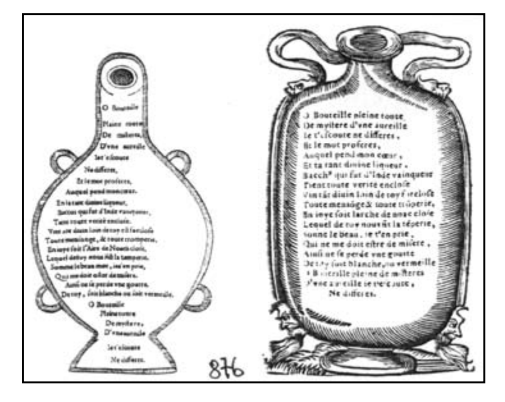
Ceci peut expliquer l'identification de la **victime de la farce sexuelle** avec l'homme marié - l'individu qui, dans le rite de passage de la communauté, lui en assure la survie biologique grâce au couple qui va enfanter - et le treillis complexe d'unités symboliques qui y sont associés dans le Carnaval. On le voit dans les contes de Boccacce ou dans les contes issus de la tradition populaire (v. par exemple, l'histoire roumaine obscène *L'histoire de Jean le sot* [Ion Creanga, *Istoria lui Ionica cel Prost*]. La séparation des âges (entre les jeunes [*los joves*] vs les nouveaux mari,s [*les novis*] vs les mariés [*los maridats*]), la recherche des cocus et l'identification de la victime avec les nouveaux mariés se fait dans les cérémonials carnavalesques occitans (Fabre 1977:151-2). Il ne faut pas oublier que la victime est aussi mise face au jugement du Carnaval.

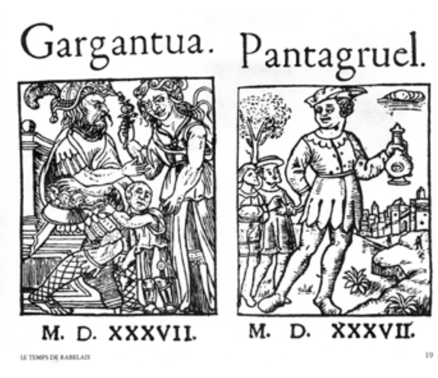
«Panurge, l'homme trompé, battu et volé par sa femme, est bien le personnage traditionnel des farces, des sotties, des fabliaux. C'est Jean le Sot, le pauvre Jouhan (...) Mais, par une étrange inversion, l'homme trompé semble,

dès le Moyen-Age, s'honorer de l'être. Des confréries de cocus défilent en temps de carnaval derrière une bannière surmontée de grandes cornes que l'on fait baiser respectueusement aux hommes mariés. Le titre de Grand Cornard est réservé au Maître, le jeune mari, ne sera que Petit Cornard, Cornihout, Suppôt» [Confrérie de Rouen] (Gaignebet 1986:91,I/350,II)

(876)







1153

Chapitre 12

Notes

1 «les emprunts réciproques se multiplieront, Laurel et Hardy, Tarzan, Maciste, Frankenstein, Zorro, King Kong et jusqu'à Brigitte Bardot seront allègrement Carnavalisées» (Ayala & Boiteux 1988:179) ; d'autre noms sont associés à cette liste : Georges Mélies ; Charlot ; Josef von Sternberg, *La femme et le pantin* (1935, d'après Pierre Louys) - scénario repris par Louis Bunuel dans *Cet obscur objet du désir* (1978) - ; Max Ophuls, *La ronde* et *Lola Montes* et *Plaisir* (1952) ; Orson Welles, *Monsieur Arkadin* (1955) ; Federico Fellini (idem 1989).

2 Toutefois pour Cl. Beylie (Ayala & Boiteux 1989:178-180) cette dérivation s'inscrit dans la tradition baroque (dans le sens utilisé par G.R. Hocke). Elle appartient à une (i) esthétique baroque : «système de distorsions et d'instabilité fondamentale, dont l'aboutissement pourrait être l'inversion des signes, le chaos absolu» (180) et à (ii) l'art fantastique (Bosch, Bacon, Goya) qui représente un monde agonique.

3 On pense qu'il s'agit là d'une description du caractère autorécursif de toute représentation qui figure ses propres conditions de satisfaction, mais ne les représente pas. Il s'agit de ce qu'on appelle le «Carnavalesque primaire» (v. Introduction) c'est-

à-dire l'adoption temporaire, par les participants, d'un monde alternatif au monde réel où on croit vraies un certain nombre de propositions (Vasiliu 1984:264-5).

4 Qui donne naissance à la discussion sur les arguments pour une instance narrative située hors le narrateur diégétique, ce que Gaudreault (1990) appelle «le monstrateur».

5 Langacker (1990:128-9) parle de d'identification entre mondes («cross world identification») quand la scène objective représentée est appropriée par l'instance productrice. Les traits du monde représenté sanctionnent (s'instancient) dans l'espace de production du discours. Cette de manière de concevoir a comme but, selon Langacker, de réduire l'objectivité de l'autre et lui atténuant son caractère distinctif par rapport à la subjectivité qui observe.

6 L'infinitude est un schéma instancié par exemple dans la figure de la **construction inachevée,** mais aussi dans la construction du film. *8 1/2* est exemplaire à cet égard. Le film thématise l'histoire d'un film conçu par l'hésitation, un film issu de l'incapacité de définir et d'achever le texte. En même temps il s'avère que cet attributs d'ouverture sont les traits du film lui même, du discours filmique qui naisse ainsi de cette hésitation face à la finitude.

7 A la renaissance italienne **les disputes poétiques** (*tenzoni*) étaient un échange de dons poétiques où la règle était de rendre pareil en conservant la rime ou, dans les cas des emblèmes, de conserver l'image en retournant le sens (Wind 1992:88). Fellini avait probablement ce modèle en tête au moment de la conception de la dispute galante entre Casanova et le marquis Du Bos.

8 **Le mélange de grotesque et de beau** pourrait provenir du modèle renascentiste où la Vénus, déesse de l'Amour, (Wind 1992:51), serait un principe divin qui réalise un ineffable, l'union des contraires (Wind 1992:62). Les figures ambivalentes (tout comme l'androgyne) font partie des représentations paradoxales qui essaient de représenter un «Dieu caché» ; «qui ne se laissait décrire que par des attributs contradictoires, c'est-à-dire en niant les traits mêmes qui le rendaient fini et, partant, accessible à l'intellect» (Wind 1992:68). Le topos serait celui de **l'harmonie dans la discorde** - *discordia concors* . Pour Pic de la Mirandole le Beau est similaire au Sublime kantien : il est un principe «composite» et intrinsèquement «contraire» (Wind 1992:102) qui révèle une unité transcendante (108). L'ambivalence de certaines images fellinienes pourrait être issue, on le répète, de cette tradition.

Au niveau du discours sur l'art et l'amour cette doctrine devient un mélange ambivalent entre vie et mort. Le comble de l'Amour, pour Casanova, est le couronnement de la Mort - une figure renascentiste du ***dulce amarum***



1130

Son fondement est issu de la mystique d'un principe divin ineffable - un *dei ambigui* - (Wind 1992:210). Le principe divin serait représentable sous la forme d'un amalgame des attributs contraires. La quête de Casanova se fait à travers une série de figures de ce genre : amalgames de grotesque et de beau, jusqu'au moment ou lui même il devient, par l'intermédiaire d'une noce-mort ou une hiérogamie, une manifestation de l'hybride sacré : **l'androgyne**.



1131

n.b. L'hiérogamie serait pour le mysticisme extatique de la discipline de méditation philosophique renascentiste une «union extatique avec le dieu que le néophyte vivait comme une initiation à la mort» (Wind 1992:171)

9 La figure de la fausse réponse pourrait être issue de la doctrine de la ***docta ignorantia*** . Pour saisir un principe sacré, pour le néoplatonisme italien, ineffable par définition il faut adopter une posture épistémique paradoxale : «voir les plus hauts mystères sans yeux et entendre sans oreilles» (Proclus in Wind 1992:71). Ce que l'intellect ne peut voir, l'amour embrasse ou, en d'autres termes, cette mystique encourageait une position épistémique fondée sur l'irrationnel de l'affect. Cela ne va pas sans suite au niveau stylistique qui cultive la rhétorique de l'hermétisme où «révéler les mystères , c'est ôter les voiles tout en préservant leur opacité en sorte que la vérité puisse pénétrer et non pas éblouir» (Wind 1992:137). Une réponse directe est évitée pour «l'art de suggérer une pensée tout en la dissimulant» (Wind 1992:178), c'est-à-dire l'ésotérisme. La figure de **l'échec de la réponse** est une forme de renvoi à cette tradition renascentiste. Pour Fellini la réponse verbale est substituée par une réponse visuelle. L'image représentée serait une figure ambivalente.

Il n'est pas dépourvu d'intérêt de remarquer que Fellini, tout le long de sa carrière, à cultivé dans ses interviews (réels) cette figure : autrement parlant, il n'a jamais répondu à la question posée, sauf sous une forme figuré ou déviée. *Fellini au panier*, un faux documentaire (signé par l'assistant de Fellini, Angelucci), met en place cette rhétorique où il n'y a pas de réponses. La seconde gradualité du discours fellinien réside dans son positionnement. Par le fait de donner une fausse réponse ou de ne pas donner a comme résultat le fait que le couple question-reponse devient lui même une figure de l'hermétisme - une citation (mention) - qui représente (use) cette figure même. Par un tour de second degré Fellini transpose une procédure qu'il a utilisé dans ses films sur l'ensemble de ses interviews qui, ainsi, deviennent des discours régis par les lois de la fiction.

L'oeuvre de Fellini dépasse les frontières des films pour s'étendre au niveau de sa biographie. Par règle de jeu on peut considérer, si on accepte les prémisses qu'on défend ici, qu'il n'a jamais répondu d'une manière directe et sérieuse à ses différents interviewers. En quelque sorte il les a englobés dans une paradoxale machine derridéene de sens

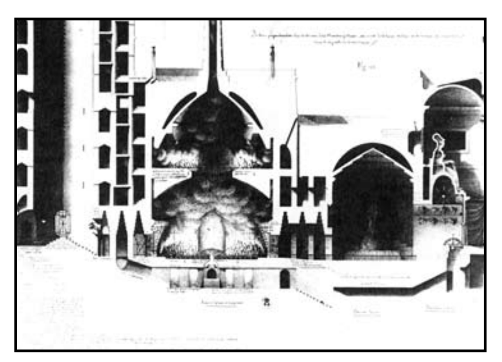
10 L'entrée de **l'albatros** figure dans le dictionnaire du symbolisme de Cooper (1986:10), mais sans référence intertextuelle. Il affirme que l'albatros désigne l'âme d'un marin défunt. Il indiquerait ainsi que le voyage du navire de *E la nave va* a lieu dans un royaume des morts ; fait qui inclurait le symbole dans le paradigme des renvois carnavalesques de la descente aux enfers.

11 La figure du fou qui essaie le pantoufle de Cendrillon se trouve à l'intersection de trois figures. La figure carnavalesque du **fou**, l'intertexte narratif du conte de **Cendrillon** et sous la figure des **trois grâces**. On rappelle dans le contexte de l'intertexte cendrillon la tradition qui équivaut l'essai du soulier avec l'acte sexuel selon la croyance qui associe entre le sexe féminin et la dimension de son pied. Le conte de Cendrillon s'inscrit dans la tradition de la «fiancée des cendres» (v. aussi sur son rapport avec la fille

d'au-delà et la Mélusine dans Coussée 1989:129). Les trois grâces représentaient dans la mystagogie néoplatonicienne de la Renaissance italienne (Pic de La Mirandole), la métaphore préférentielle pour l'idée de la multitude similaire qui s'unit dans l'Un. Les trois grâces étaient conçues comme des épiphanies de Vénus, qui fait que les parties du monde (*machinae membra*) sont réunies par l'amour, le noeud et le lien perpétuel de l'univers (Wind 1992:55). (voir aussi la note 12'').

12 Ce procédé d'incongruité entre un élément contemporain et une diégése «d'époque», utilisé afin de créer une atmosphère plus aisément compréhensible - qui ressemble à la technique picturale médiévale où les scènes bibliques ou mythologiques étaient travesties en habits de Moyen Age, la contemporaneïté du spectateur - apparaît aussi dans des oeuvres postmodernes. On peut mentionner, dans le domaine du littéraire, le *Roma*n de John Fowles, *A Maggot*, et, dans le domaine du film, l'intervention d'une bande son d'un café contemporain - un match de football - dans la diégése d'une taverne d'époque dans le film *Caravaggio*

13 Les commentaires s'ont faits à partir de la lecture du travail de Philippe Duboy, dont la monographie, *Lequeu. Une énigme* (1987) continue le texte de Lequeu dans la mesure où il refuse le mode scientifique d'exposition et adopte en contrepartie un style lui même symbolique et énigmatique.



1129

14 Dans Ayala & Boiteux (1988:92) on trouve la discussion sur la reprise du discours carnavalesque dans l'art contemporain : Nicky de Saint Phalle et Jean Tinguely. Par exemple, la **fontaine** réalisée par ces deux artistes qui se trouve près du Centre Pompidou est située, selon un dessein parodique, en proximité de l'église, tout comme le Carnaval se faisait sur la place publique, face à la cathédrale.

15 D'autres motifs de Carnaval apparaissent dans les dessins de Lequeu : le **travesti en femme** (Duboy 1987:11 ; autoportrait en femme : 11-12) ; l'obsession de **la matrice-grotte funèbre-source de vie** ; la présence du **rire** (idem. 1987:29) la figure du **Priape** (v. Gaignebet 1986) et le **mélange des genres** (Duboy 1987:49).

16 «What are the gods except alienated faces, silenced faces, to the point that they are no longer human but death mask sculptures builded upon the grave of their own power?», Hartmann 1983:152.

17 On a évité de discuter les étapes intermédiaires, c'est-à-dire les cas ou le personnage regarde une caméra qui se situe dans un point de vue subjectif (diégétique) et les cas ou le personnage regarde une caméra extradiégétique. Il faudrait aussi tenir compte du paramètre du mode de lecture de l'image : mode fictionnalisant ou mode documentarisant.

18 v. sur des expériences de théâtre qui fonctionne seulement sur la base de la désignation d'un espace «autre» dans Hassan & Hassan 1983.

19 Le navire s'appelle d'ailleurs << Gloria N. >>, dénomination qui transpose la lecture du film dans le paradigme de la gloire et de l'immortalité recherchée par les artistes. Le film s'avère être une allégorie sur le destin des artistes.

20 Le terme nous a été suggère par la lecture du livre de Ewa Kuryluk sur la toile de Véronique, *Veronica and her cloth*, (1991). Le terme désigne l'image qui n'a pas été faite par une main humaine et dont le prototype serait, pour la tradition chrétienne, dans le ciel. Pour cette tradition Véronique représente «la femme avec le portrait 'vrai' du Verbe incarné» (1991:23). Il faut noter que cette tradition rejoint la philosophie platonicienne et néoplatonicienne.

21 L'invention de la peinture mimétique et du

relief est attribuée selon une légende grecque à une jeune femme amoureuse, la fille du potier Butades. La fille «était amoureuse d'une jeune homme et, quand il partait à l'étranger elle dessinait une ligne qui suivait la trace de l'ombre du visage de son amoureux projetée par la lumière d'une lampe. Son père a mis de la terre sur la surface et fit un relief qu'il pétrifia à l'aide d'une exposition au feu» (Pline, *L'Histoire Naturelle*, 35.43.151.) (voir Kuryluk 1991:61). Kuryluk (1991:214) cite l'équivalence entre l'âme et le corps double - un double corps qui imite la personne réelle comme une «réflexion (dans l'eau, dans une pupille ou dans un miroir), une ombre, une copie miniature - un voile de ressemblance». Frazer nomme cette représentation de l'âme comme double corporel le «*mannikin*» (dans *Taboo and the Perils of the Soul*, vol 3, Part II de *The Golden Bough*). On remarquera qui Fellini trace une typologie des représentations de ce double - âme - sous la forme des images des ombres, des peintures, des statues ainsi que des mannequins.

22 Risset (1990:50) cite les propos de Fellini (dans <<Deux questions d'Alain Resnais>> *L'Arc* no.181 (<<Fellini>>), Aix-en-Provence, mai 1976) : «J'aime toute la peinture qui montre plusieurs choses, ou (ii) plusieurs aspects d'une chose à la fois, les tableaux de Bosch ou de Breughel. Je suis toujours allé dans ce sens. Quand j'ai tourné *La dolce vita*, j'aurais voulu (i) pouvoir contenir tout le film en un seul plan» et au sujet de *Casanova* «Faire un film entier de (i) tableaux fixes (...) vus par une (i) marionnette qui regarde le monde avec des (i) yeux de pierre» (n.s.).

Il nous intéresse de remarquer dans ces passages (i) la préférence de l'image mouvement pour l'image figée exposée selon une gradualité possible (un plan - tableau(x) - marionnette - yeux de pierre) et (ii) la préférence pour la rhétorique renascentiste du *dulce amarum* où l'argument exige deux images contradictoires qui (...) révèlent leur unité transcendante (Wind 1992:108). Pour la doctrine néoplatonique de la Renaissance italienne, rappelons le, l'Un divin se révèle soit à travers les images du multiple (Protée) («L'Un ultime étant ainsi invisible. Ses manifestations visibles doivent être multiples» ce qui fait que la pluralisme poétique est le corollaire nécessaire du mysticisme radical de l'Un - Wind 1992:233), soit dans les images issues de la réunion des attributs contraires (Wind 1992:237) («le but de la médiation est l'union ; et tout en tournant son visage d'un côté et de l'autre, le sage devrait comprendre les deux côtés à la fois» - le *sapiens bifrons* - Wind 1992:245).

Cette rhétorique des mélanges en **oxymore** (*dulce amarum* ou, selon une variante toujours rhétorique : le *serio ludere*) est à retrouver dans la culture populaire sous la forme des **images hybrides**, comiques et troublantes, amusantes et défaites, cocasses et étranges en même temps. L'association du rire et de l'inquiétude est déjà sensible dans l'étymologie néerlandaise du mot *drol* qui signifie «petit bonhomme, mais aussi lutin, esprit malin» (d'où est dérivé le terme de drôlerie , «une masque, une mime de singe» - chez Shakespeare (*The Tempest*, III, 2, 21) «living drollery» équivaut un «spectacle de marionnettes» -) (apud. Jeanneret (1988:vi). Egalement, au niveau de la culture populaire, on rencontre les inversions rituelles du type le «sauvage qui pleure par beau temps et rit par temps laid» (v.Gaignebet & Lajus :135, apud Coussée 1989:42). On retrouve chez Castle la mention des unions des oppositions - la dissolution des différences rituelle - dans les figures carnavalesques du XVII-ème siècle en Angleterre comme le visage mi-noir, mi-blanc et la figure moitié vieille et moitié jeune femme sous le signe d'un mélange «hermaphrodite» (1986:66).

23 Cette idée provient probablement du schéma néoplatonicien de la /partie dans le tout/. Au sujet des **mondes imbriqués** voir Proclus, «Quelle que soit celle que preniez parmi celles-ci, elle ne s'écarte pas des autres, car elles sont toutes dans l'autre, et s'enracinent dans l'Un» (Proclus, *Eléments de théologie* in Wind 1992:55 (*Elements of theology*, éd. Dodds, p.64, prop.67 [éd.J.Trouillard, pp.102 sq.]). Wind trace la suite de ce schéma chez Pic de La Mirandole (in *Conclusiones à Secundum Proclum*, no.17. : «Etant entendu ... que les hiérarchies divines sont distinctes, reste encore à comprendre qu'elles sont toutes contenues dans toutes suivant leurs modes particuliers» et dans Heptaplus : «Tout ce qui se trouve en même temps dans tous les mondes se trouve aussi contenu dans chacun en particulier, et il n'y a pas parmi eux

un seul dans lequel ne se trouve pas tout ce qui se trouve dans chacun» (Wind 1992:56) (in *Sec. Préf. à l'Heptaplus*, éd.Garin, p188)

24 La composition de **l'image en contre jour** est une envoi au mythe platonicien de la caverne (Platon, *La République* 10.603 B). Un résultat interprétatif important est que ce qu'on voit est la projection d'un archétype. Ce que voit le personnage, la caméra ou le spectateur fellinien sont ces «ombres» - autrement dit il n'a pas accès direct à la réalité. D'autre part ce qu'est le personnage, représenté d'une telle manière, et ce qu'est l'image représentée / représentante elle même qui s'identifie à cette seconde instance. L'image felliniene met en abîme ce parcours car elle ne représente pas un espace défini comme réalité,, mais en général un espace désigné comme «image» (ou citation). Ainsi la figure fellinienne de l'image cinéma coïncide avec la figure platonicienne de l'art mimétique : l'ombre d'une ombre. On verra que cette figure platonique sera continu, dans le néoplatonisme, la mystique de la Renaissance ainsi que dans sa forme contemporaine de l'itérabilité indéfinie des traces telle qu'elle apparaît chez Derrida.

Sur le schéma des **vestiges** dans la Renaissance voir Wind 1992:56 sq.

25 Il s'agit du passage de Leonardo da Vinci, *Le Traité de peinture*, où **l'oeil** est conçu comme la fenêtre de l'âme (la vitre).

Comme si une étymologie en cachait une autre la **pupille de l'oeil** est en grec et latin du genre féminin et est dérivée du «fille» ou «poupée» (Kuryluk 1991:15).

26 «Like certain phantoms she has the capacity of incorporating all names, abusive or exalted, magnifying or mourning, her son bestows until she becomes, in this double function of identity - vamp and muse, what is called, untranslatably, a «bourreau berceaur» (Hartmann 1983:152).

27 «The mother's voice is featured, visualised, through the silent sound of images that try at once to render and to still that voice. Are not there silent yet speaking images the «signs» that constitute the matter of semiotics, and which cannot resolve themselves entirely into ambivalent, unvoiced images?» (Hartmann 1983:153).

28 La **vitre** est une variante de la rhétorique déconstructive (comme le *hymen*, le *parergon* ou le *pharmakon* derridéens) qui se crée dans ce cas entre la transparence et l'obstacle (Starobinsky). Le discours de Jean Jacques Rousseau se trouvait englue et en même animé par cette paradoxale union.

Chapitre 13

Notes

1 Les deux espaces R -> T (factuel) et Re -> Pi (fictif) sont conceptualisés différemment en fonction de l'application de deux systèmes descriptifs différents. Mais cela n'implique pas qu'un même système descriptif ne peut fonctionner dans deux domaines différents. Par exemple << trancher la main >> est une action sanctionnée par un même schéma dans les deux domaines : action des acteurs sur la scène de théâtre et action du personnage dans un monde fictif.

2 L'idée que la catégorisation en termes de fictionnalité (opération de fictionnalisation selon Odin) est une opération (qui peut être automatique, donc non consciente) est indépendante de l'opéation de sens. Ainsi le «faire sens» est une famille (un groupe) d'actes similaires. Il en découle qu'il y a plusieurs types de «faire sens» car il y a plusieurs types d'ensembles d'opérations de catégorisation (avec des trajets et des saillances différentes). Voir les expériences de simulation de vol où le sens est fait ou vécu avec la moindre pression d'un jugement en termes de fictionnalité ou la factualité de l'image à l'écran.

3 La **main coupé** est une instanciation des morcellements rituels présentes dans les cérémonials chamaniques (v. Eliade). Le passage dans l'au-delà - le monde des esprits où errent les âmes des défunts - se fait aussi par la

symbolisation de la mort. Ainsi le discours de l'extase mystique reprend le scénario du «rite de passage». Technique extatique et rite d'initiation se confondent dans leur articulation symbolique. La main coupé est également à inscrire dans le paradigme des mutilations initiatiques (v. Eliade).

On trouve un bel exemple dans le film *La Leçon de piano* (Jane Campion) où le doigt tranché en signe de punition pour une faute d'amour sert de mise à mort symbolique (continu, dans le film par la noyade de la protagoniste : purification par la mort dans l'élément aquatique). A la fin ce doigt est remplacé par un simulacre artificiel : un doigt en métal sculpté qui ainsi représente le caractère sacré de la personne qui a passé l'épreuve. Il est remarquable que l'intrigue se développe, comme chez Fellini, autour de l'amour. La suite d'épreuves devient test d'amour.

Le Carnaval instaure dans le domaine langagier le même schéma du morcellement rituel du corps - la mort du langage. On se réfère à la mise en pièces du langage et à la prolifération maladive des sons et des sens (par exemple chez Rabelais) (v. aussi Ceard et Margolin, 1986:425). La tradition des rébus est associé, aux «jongleurs des syllabes» (Ceard & Margolin, 1986:470).

4 Ceci n'est pas sans rapport avec les tentatives des simulacres des travestis ou des homosexuels, mais aussi avec la figuration de la figure féminine de dos, dont on a vu la signification en tant que représentation traditionnelle du hermaphrodite (Mouna - *Casanova* ; Cybèle, la femme nue - *Roma* ; Sarraghina - *8 1/2* : le visage caché de Vénus - *Casanova*). On découvre que même le protagoniste est fréquemment figuré de dos dans une position qui «annonce» son devenir futur.

La figure de **l'androgyne** sanctionne le mariage «symbolique» du couple dans *La dolce vita* (sous les auspices de la fontaine androgyne de Rimini - v. citation de De Vries, 1976:201 dans chapitre 7 - L'Enfer) ainsi que la figure du fou (les couples du fou double tel que Pipo - Amélia dans *Ginger et Fred* ; v. aussi la référence dans De Vries 1976: «androgyne»).

5 Le chaos et la mer sont désignés comme la *prima materia* (d'où sort le *lapis*) dans le texte alchimique (De Vries 1976:92 et 417).

6 La parodie est le détournement d'un autre discours. La parodie n'est pas un type de texte défini. Il se définit comme déplacement. Ce qui revient à dire que le discours parodique est parasite car il n'a pas d'autre essence que le détournement figural d'un quelconque discours ; donc se confond avec la suite des figuraux non-originaires.

7 Sur **l'échelle** voir dans Champeaux (1981:152 ; 167 : fig.83) ainsi que ses variantes ascensionnelles : corde, arbre, colonne, fil d'araignée et cerf-volant (1981:162). (v. aussi Cooper 1986:108-9).

Une autre figure ascensionnelle est, dans le contexte du cirque, le **parapluie**. Il sert d'aide aux funambulistes. Il a également une signification traditionnelle, symbolique comme parasol de cérémonie où il figure le ciel (Champeaux 1981:387). Comme instrumentaire de Carnaval il est attesté par Coussée au XIX-ème siècle qui tourne le spectateur en dérision. Il s'agit d'un parapluie fabriqué avec des lambeaux qui volent au souffle du vent. A Dunkerque en 1978 il symbolisait la voûte céleste (Coussée 1989:34-5).



1132



1061



1062

8 On peut lier cet élément symbolique avec le fréquent scénario rituel qui est mis en scène par des séquences ou des films de Fellini. La définition de Victor Turner du rituel serait approprié à ce contexte car elle elle définit aussi le développement des histoires fellinienenes :

A transformative self-immolation of order, as presently constituted, even sometimes a voluntary sparagmos or self-dememeberment of order, in the subjunctive depths of liminality (...) rather there is a qualitative incongruence between the contraries engaged, though Jung's darin metaphor of the incestous marriage between conscious ego with the unconscious seen as an archetypal mother poses that relationship in terms of paradoxicxal kinship and affinity (...) Here the cognitive schemata that give sense and order to everyday life no longer apply but are, as it were, suspended - in ritual symbolism perhaps even shown as destroyed or dissolved. Gods and goddesses of destruction are adored primaruly because they personify an essential phase in an irreversible transformative process. All further growth requires the immolation of that which was fundamental to an earlier srtage - «lest one good custom should corupt the world» (1980:160-1)

C'est intéressant de voir que, pour Turner, le rituel des sociétés archaïques (traditionnelles) comprend un aspect ludique indissociablement lié :

«Huizinga's ludic, abounds in many kinds of tribal rituals, even in funerary rituals (...) There is a play of meanings, involving the reversal of hierarchical orderings of values ans social statuses. There is a play with words, resulting in the generation of secret initiatory languages as well as joyful of serious punning. Even the dramatic scenarios which give many rituals their processual armaturee may be presented as comedic rather tha serious or tragic. Riddling and joking may take place, even in the liminal seclusion of initiatory lodges. Recent studies of Pueblo ritual clowns recall to us how widespread the clown role is in tribal and archaic religious culture» (1980:162).

Turner voit dans les manifestations contemporaines artistiques surtout une manifestation de cette tradition rituelle - ce qu'on définit comme discours carnavalesque et qui englobe aussi les «genres of industrial leisure» «theater, ballet, opera, film, the novel, printed poetry, the art exhibition, clasical music, rock music, carnivals, procesions, folk drama, major sport events, and dozens more»
(idem. 1980:162) :

«Disintegration has been accompanied by secularization. Traditional religions, their rituals denuded of much of their former symbolic wealth and meaning, hence their transformative capacity, persist in the leisure spehere but have not adapted well to modernity. Modernity means the exaltation of the indicative mood ; but in what Ihab Hassan has called the «postmodern turn» we may be seeing a re-turn to subjunctivity and a rediscovery of cultural transformative modes, particlarly in some forms of theater. Dismemebering may be a preclude to rembering, which is not merely restoring some past intact but setting it in living

relationship to the present» (1980:162-3)

Chapitre 14

NOTES

1 «Dans le processus de création littéraire l'éclairage réciproque d'une langue maternelle et d'une langue étrangère [quand l'oeuvre fait recours] souligne et objective précisément le côté «conception du monde» de l'une et de l'autre langue, leur forme interne, le système axiologique qui leur est propre (...) Ce qui fait de la langue un conception concrète et intraduisible autrement ; précisément le style de la langue en tant que totalité» (Bakhtine apud Todorov 1981:97).

2 «Pour devenir dialogiques, les relations logiques et les relations sémantiques objectales doivent d'incarner comme on l'a déjà dit, c'est-à-dire qu'elles doivent s'incarner dans une autre sphère d'existence : devenir discours, c'est-à-dire énoncé et recevoir un auteur, c'est-à-dire le créateur de cet énoncé, dont l'énoncé à son tour exprime la position» (Bakhtine, apud Todorov 1981:96).

3 Bakhtine, apud Todorov 1981:98

4 Le **travesti en costume oriental** était fréquent dans les mascarades du XVII-ème siècle en Angleterre. On rencontre des «turcs et des pachas, des princesses patagoniennes et de reines polonaises, des caballeros espagnols et des vierges circasiennes» (n.t.) (Castle 1986:60), mais aussi des «nonnes, des turcs ou des scaramouches» (n.t.) (1986:3).

5 On lie la figure du **noir** avec la figure symbolique du *nigredo* alchimique (Jung 1974:508-9). Il est donc une manifestation alternative de la pierre noire de *L'Epreuve d'orchestre*. On voit une de ses occurrences iconographiques dans Gaignebet 1986



1135

6 On retrouve la figure de **la rencontre entre l'italien** (Marcelo Mastroianni) **et l'américain** (Jack Lemmon) dans *Macaroni*, film réalisé par un «disciple» de Fellini, Ettore Scola, comme une figure des rencontres fabuleuses du roman populaire ; sous le signe de la rencontre comique des moeurs et des humains.

Cette figure représente une constante dans la cinéma italien. Fellini se souvient des grandes productions américaines réalisées à Cinecitta. La présence de l'américain - comme modalité de définition de l'autochtone - et l'analyse de la différence culturelle se font dans le cinéma italien souvent à travers la figure du contact entre l'italien et le touriste. Un film comme *La pelle*, mis en scène par Liana Cavani, regarde le contact entre les deux cultures sous la forme de la guerre, devenue incursion touristique, dans l'espace grotesque et «primitif» de l'Italie. Dans *Les Nuits de San Lorenzo*, mis en scène par Polo et Vittorio

Taviani, les membres d'un village errent à travers l'Italie à la recherche de la zone d'occupation américaine - espace symbolique de l'espoir utopique. Le même contraste inter-civilisations est présent dans *Kaos*, un autre film mis en scène par les frères Taviani.

7 Il est assez étonnant de voir des interprétations des films felliniens ou on parle de la figure de **l'Amérique** comme s'il s'agirait réellement d'un film que Fellini aurait l'intention sérieuse de le faire. Dans ces commentaire on parle sur un ton sérieux de ce projet «réel» qui n'a pas abouti par cause de raisons matérielles de la vie de l'auteur. Il s'agit plutôt d'une figure d'un originaire inachevée, tout comme le clown, le principe féminin ou Mastorna ; originaire généré par le film lui-même comme un de ses paramètres figuraux constitutifs.

Parler en termes de projet réel est semblable a manquer la figure des films felliniens, à prendre le fictionnel pour le réel (ce qui, entre parenthèses, est une réussite pour le projet du film - sa poétique - car il se fait prendre pour un discours sérieux). Cette figure, qui porte ses fruits avec certains interprètes, fait partie de la paradigme du faux documentaire : convention citée, non utilisée par Fellini.

8' On découvre mentionné, dans Ayala & Boiteux la présence des **indiens** dans le cortège de Carnaval - «les <<Indiens>> en 1863 à Lucerne» et aussi la <<Japanesen-Geselschaft>> de Schwytz (fondée en 1863) (...) les formes bizarres d'une cour impériale japonaise pour se moquer de l'actualité») en Suisse (1988:95).

9 A suivre les réalisations de Fellini on découvre qu'une partie de sa création a été faite pour la télévision.

Chapitre 15

Notes

1 On peut noter l'image culinaire de l'homme représenté comme un hybride conçu avec des ustensiles culinaires dans *Les Songes drolatiques de Pantagruel* (1988).



1063

Sur les **festins** de Carnaval et les excès culinaires voir dans Vovelle 1976:256sq (les banquets fraternels et le banquet féministe qui «s'achève, nous dit-on, en orgie»). Aussi on peut noter les festins (Fabre & Camberoque 1977:12/144/), excès des aliments (Fabre :1977:215-19), les processions carnavalesques des bouchers de Nuremberg (1349), le défilé parisien du Boeuf gras (Fabre 1992:59-60) et le grand manger (Fabre 1977:213) (Aussi dans Cousée 1989:19-20).

2 On remarque ici la filiation de Bakhtine avec les idées de son contemporain, le psychologue Lev Semionovitch Vygotski. La même attitude matérialist-utopique sur la force de la société humaine et sur l'universalisme des formes d'expression (dont le carnaval représente la forme par excellence). On pense que le discours fellinien s'inscrit également dans ce courant de mentalité (v. Jerome Bruner sur Vygotski).

3 Jean Ricardou dans *Nouveaux problèmes du roman* (1988, Chapitre sur le «Dispositif Ossiriaque») parle de la double véctorialité du texte, interprétée à partir du modèle mythique de la mort et la renaissance d'Osiris : «Ni unité réalisée, ni éparpillement parfait, le texte nait des

contradictions actives entre ce qui qui se détruit et ce qui renaît» (...) «D'où naturellement, les deux grandes catégories : ce qu'on peut nommer le domaine traditionnel (où la contradiction est dominée par les effets de réunion) et ce qu'on peu appeler le domaine moderne (où la contradiction est dominée par les effets de fragmentation).» (1988:235).

4 Castle note les «cadavres qui dansent» et «la tête d'un mort» au banquets de fête au XVIII-ème siècle en Angleterre (Castle 1986:66). Aussi, dans une veine plus ancienne : la Salomé (v. Kuryluk 1987) la **mort est associé au festin** dans la tradition de servir la tête d'un mort au festin (Castle 1986:66). L'image est reprise dans le grotesque cadavre exquis du surréalisme.

5 Paul Drogeanu (1985:223/202//192) en commentant le travail de Huizinga note que les «compétitions pour la gloire et l'honneur, c'est-à-dire pour être considéré aristos (le meilleur), impliquent des séries de complexes culturels de l'ostentation et de la provocation, du louange et du blâme. pour Huizinga la vertu, «arête», est une excellence qui a été obtenue par un excès, par une dépense (...)» (idem. 1985:201-2).

6 On retrouve le motif de **la musique qui cache un message «diabolique**» repris dans *La voce della luna* où le personnage qui vit dans une sépulture se rappelle de la séquence de notes diabolique qui fait bouger les meubles de son appartement. On retrouve le motif du festin dans la séquence du personnage. D'une part celui-ci se trouve dans un cimetière, mais s'intéresse aux plats apportés par sa femme, Gertrude. D'autre part la suite diabolique fait apparaître dans sa cuisine un personnage qui dévalise son frigo et qui se présente comme le «grand mangeur». Egalement une probable allusion au temps ; fait qui motive la transcription du temps dans le système descriptif /festin/ .

7 Un telle métaphore est évidente dans un film comme *Le festin de Babette* de Gabriel Axel. **L'art** se transcrit dans ce film comme une **dépense culinaire** offerte aux autres afin de leur révéler une nouvelle expérience et notamment celle de l'amour. Le film représente un cérémonial carnavalesque figuré dans un décor danois. Le festin est fait en honneur du père défunt des soeurs qui sont les maîtresses de la maison. La cuisinière, Babette, propose au douze invités un festin à sa manière après quoi elle partira vers le sud, chez elle. Le festin ainsi célèbre le départ du père et son futur départ. Le banquet est conçu selon une «rhétorique» maniériste à l'extrême. Le film décrit le processus d'initiation des invités au rituel de la table. Le festin provoque les souvenirs et particulièrement ouvre la reprise d'une histoire d'amour apparemment entrée en oubli depuis des années.

On peut ignorer le fait que le metteur en scène danois reprend comme citation parodique la composition de la *Cène* . Véritable *convivium* médiéval, le festin retourne, selon la rhétorique carnavalesque les lieux communs, du discours monologique grave en leur dérision. Des motifs carnavalesques s'insèrent : la présence du **domestique** (l'artiste est présent, sous les traits du domestique) qui fait le **don libre**, le banquet est un **cérémonial funèbre**, le festin donne naissance à **l'art** - le **jeu de langage** comme les plats qui, d'une manière **comique**, s'appellent «des cailles en sarcophage» - et à l'amour.

A la fin Babette reconnaît avoir été le cuisinier chef de «Café anglais» où un repas à douze coûtait exactement la somme d'argent qu'elle avait économisé pendant les quinze ans de travail au Danemark - l'argent dont elle avait besoin afin de repartir vers sa maison en France. Surprises par le geste gratuit, le luxe d'un cadeau qu'elles n'arrivaient pas a apprécier à sa juste valeur ses maîtresses font la remarque que désormais Babette est de nouveau pauvre. Issue de l'acatégorialité de l'artiste, la réponse de Babette est nette, l'artiste ne peut pas être pauvre. La perte du territoire idéal, la nostalgie après un état de bonheur perdu, marquent les limites d'une récupération de la dimension humaine, le rachat apporté par une nouvelle liaison humaine.

Chapitre 16

Notes

1 Fellini désigne ce processus d'une manière explicite car il voit *La dolce vita* comme «le récit des pérégrinations diurnes et nocturnes d'un journaliste sans envergure» (Fellini 1989:39). Le symbolisme de **l'alternance jour - nuit** (visible dans *La dolce vita* et *Amarcord*) reconstitue la tension antagoniste qui fonde l'anthropologie de l'imaginaire chez Gilbert Durand (1984), c'est-à-dire la constance bipolaire de l'imaginaire situé entre le régime diurne et le régime nocturne.



FIG. 24 Saturn with Capricorn as Man, with a burning torch in his hand and the Sun as his sex; Venus with Cancer, the horn in her hand and the Moon as her sex, in Johannes Nas's *Antastrologo* (1567)

1064



1135b

Le **conflit entre un ordre de lumière et un ordre de l'obscurité** est un paradigme de la cosmogonie ésotérique (Gaignebet 1985:225). Les couples jour /vs/ nuit ; masculin /vs/ féminin ; soleil /vs/ lune ; Osiris /vs/ Isis ; feu /vs/ eau ; or /vs/ argent ; actif /vs/ passif ; 3 /vs/ 5 ; rouge / vs/ blanc ou noir (v. Chailley 1991:105). La mise en séquence narrative de ces couple se fait, selon l'interprétation de Chailley, sous le signe du «conflit des deux sexes, conflit qui trouvera dans le Couple son aboutissement harmonieux» (1991:103) (v note 2) . On a vu les signes du principe masculin et féminin dans la cosmogonie felliniene, on les retrouve ici sous la forme du affrontement entre la nuit et le jour (dans le système descriptif de l'alternance /diurne-nocturne/). On prend également appui sur l'interprétation du vent et des souffles dans le domaine cosmogonique comme éléments inclus dans une dynamique créatrice (v. le chapitre 9 : Les souffles) (Gaignebet 1974:16 «Ce qui est en haut est comme ce qui est en bas, le vent l'a porté dans son ventre car le soleil est son père et la lune sa mère»).

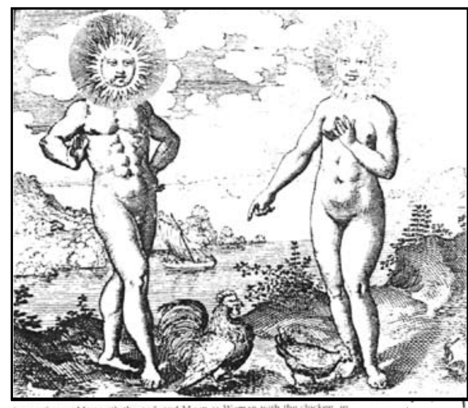


Fig. 17 Sun as Man with the cock and Moon as Woman with the chicken, in Michael Maier (1568?-1622), Secretioris naturae.

1154



Fig. 117 Sun and Moon, Benedictine Abbey, Charlieu, France, twelfth century.

1066

Une conclusion importante de cette observation est l'intégration, au niveau interprétatif, de l'oeuvre de Fellini dans la succession de la tradition symbolique qui, en partant des sources platoniciennes, la renaissance plotinienne, continuera avec le mysticisme occidental, les textes alchimiques, «symbolisme alchimique, maçonnique et la mystique gallique» (Gaignebet 1986), la «nostalgie légendaire de la perfection cathare et la Franc-Maçonnerie <<occultiste et templière>> du XVIII-ème siècle», «l'éthique initiatique dans le type - sinon le mythe - du prince Tamino» (Mozart), (*Don Quichotte*, *La Princesse de Clèves*, Shakespeare Racine, Hugo, Goethe, Wagner, Cocteau), Ernst Cassirer, Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade (1989:94) . Pour Gaignebet (1985) l'accent est mis sur la tradition qui réunit l'art et l'ambiguïté (Nicolas Flamel (alchimiste), Esprit Gobineau de Montluisant, Guillaume Postel (comme figure du fol - docte), Rabelais, Saint Bernard), la tradition orale qui a inspiré l'iconographie des cathédrales et les facéties figuratives dans la décoration des églises, mais également comme mythologie populaire où «toute la littérature orale - du mythe à la devinette - est proprement énigmatique ou oraculaire et nécessite précisément d'être lue sur plusieurs registres» (1985:29) ou les confréries qui ont gardé et transmis les signes convergents dans un même ensemble, que nous conclurons à un certain sens, parfois initiatique de son auteur. Le rite, c'est-à-dire l'existence des signes conventionnels, nous prouvera tout au plus que, comme dans la plupart des cas, l'initié transmet fidèlement, gravés dans la pierre ou dan le bois, des modèles, des signes, des gestes qu'il ne comprend pas plus que la quasi-totalité des francs-maçons actuels» (Gaignebet 1985:29).



1136



Omnia perficies conſtante labore, nec vllum
Difficile eſt illi qui bene pergit, opus.

1137

LIBER PRIMVS. 55



ANTONIVS ABVNDANTIVS, clarus in Epiſtolis & Italicâ Poëſi, cùm ſe primùm Aulæ dedit, optauit quidem, in munere ſuo præcipuo dirigi; ſed ita, vt euaderet is qui ſimul dirigeret, & eſſet negotiorum omnium capax. Circinus perinde regitur manu, vt orbem deſcribat; at orbe circumducto manum ipſam dirigit: ita vt figura eius præ cunctis capax, arcere & continere ſine errore poſſit cælum quoque, ſupremorumque orbium vaſtas ac propemodum immenſas conuerſiones.

IOAN-

1138

Défini selon les époques et les auteurs comme , mystères païens, art caché (*occulta*), tradition hermétique, «philosophie occulte», hérésie adamite - récupérée par la tradition alchimique, le zodiaque populaire, les jeux (le symbolisme du Tarot), mais aussi par l'art de la renaissance (Michelangelo, Boticelli - *Primavera* in Gettings 1978:57 ou bien dans l'oeuvre de Beardsley (Kuryluk 1987) - un ensemble de traductions symboliques (sanctionnant la littérature ainsi qu'une énorme iconologie) se sont perpétuées à travers les siècles dans la culture européenne. Ce symbolisme n'a jamais été rejeté en entier par la culture chrétienne dominante. Il a pu circuler comme «différents et distincts courants occultes et hérétiques à travers la tradition des maçons, sans mentionner un puissant symbolisme païen / alchimique qui s'est écoulé comme un sous-courrant dans le flot principal des symboles conventionnels religieux» (n.trad.) (Gettings 1978:42). Ce courant qui parfois a trouvé des expressions identifiées comme grotesques ou art baroque dans l'art «haut» - écrit - trouve sa source dans les croyances populaires, l'espace mental d'une culture orale, archaïque, mais vivante à travers les âges sous diverses formes surtout festives et dont le Carnaval représente la variante la plus connue et la plus recherchée.

On peut ainsi utiliser le terme de Carnaval selon deux acceptions. Selon une acception restreinte le Carnaval reste un ensemble des phénomènes rituels et festifs séparé des formes d'une gnostique hérétique - privilège de certaines communautés restreintes. Selon une acception large le terme désigne la totalité des ces phénomènes qui s'opposent en Europe à la religion chrétienne dominante à travers les siècles - sans oublier son immiscence avec le pouvoir dominant mondain. Dans les deux cas on pense que le /carnaval/ reste le prototype, le cas typique de cette radicale catégorisation culturelle.

Celui-ci, selon Gilbert Durand dans *L'Imagination symbolique*, peut être défini, sur une dimension épistémique («une sorte de gnose», 1984:36), comme «mode de connaissance jamais adéquat jamais <<objectif>> puisque n'atteignant jamais un objet, et se voulant toujours essentiel puisque se suffisant à lui-même et portant en lui-

même, scandaleusement, le message immanent d'une transcendance, jamais explicite et toujours ambigu et souvent redondant» (1984:18). Mais aussi comme texte grave comme «*curiosa et obscena*» (Gaignebet 1985:30).

Les interférences entre cette tradition et celle du Carnaval ne semblent pas être fortuites, mais à distance réglable selon les époques. Toutefois, il faut peut-être le souligner, les rapports varient selon les périodes et il s'agit des emprunts d'unités symboliques qui doivent, afin de recevoir leur sens intégral, être inclues dans le cadre institutionnel propre (rituel, cérémonial ou intertextes adjacents). Il s'agirait plutôt des phénomènes d'extension, donc de récupération des unités symboliques entre des courants à parenté forte.

Le phénomène d'interférence (d'emprunts, d'extensions et d'appropriements divers) entre le Carnaval et les courants «hérétiques», gnostiques ou simplement ésotériques peut être probablement expliqué par un noyau fonctionnel commun, défini comme liminarité (v. sur ce concept Turner 1990:96sq ; 1974:52sq). L'état liminaire d'une entité sociale se définit par son absence d'attributs conventionnels (il représente un hors catégorie, un hors norme, donc une anomalie). La liminarité permet, par exemple, à un groupe humain qui se positionne ainsi en opposition à l'état social en place de «retrouver» (ou de rechercher un «lien humain essentiel et générique sans lequel il ne pourrait y avoir aucune société» (Turner 1990:98/ aussi 106). La rhétorique de l'idiot, du fou ou du bouffon (tout comme l'hérmite chrétien) illustre cette procédure de retrait dans un espace qui permet l'annulation des oppositions fonctionnelles dans une société donnée. Ce retour au «chaos» initial permet, dans la mentalité traditionnelle, le renouveau. Fréquemment les courants ésotériques sont des conventions de langage actives pour une communauté plus ou moins large (en règle générale celle-ci vise l'universalité future, société ouverte «idéalement extensible aux limites de l'humanité», mais pour le nombre restreint des «élus» actuels). Il ne s'opposent pas, au niveau du rôle social joué, du Carnaval. Ils appartiennent au phénomène plus général de la liminarité. Pour ceux que «concerne le maintien de la 'structure'» ces communautés sont suspectes et susceptibles d'être prohibées sinon réprimées (Turner 1990:108).

Tout comme le Carnaval les sociétés liminaires construisent des procédures de mise en place de la liminarité afin d'aboutir à la condition humaine «première». Cette purification se fait, par exemple, par des rituels d'aliénation ou d'inversion de statut (v. Ivanov 1984:11sq). Ceux-ci contestent l'ordre social établi (la structure en place) - d'ou le vecteur de la satire - et renforcent l'ordre éthique humain, au fait la réaffirmation d'une structure - d'ou l'aspect conservateur du Carnaval. Ce privilège appartient aux entités engagés dans des praxies relevant de cette logique, c'est-à-dire le «peuple» bakhtinien, l'hérmite, le fou, l'enfant, l'imbécile, le mystique, l'hérétique et l'artiste (v. Turner 1974:232-4).

2 Castle décrit la lumière du bal masqué au XVIII-ème siècle en Angleterre comme une tentation du Carnaval de créer un jour faux au milieu de la nuit à l'aide d'une illumination artificielle forte (1986:26)

3 On a remarque chez nombreux exégètes du Carnaval l'idée que ce type de discours **amalgame** (ou met dans le cadre du même texte) **les contraires** ou les valeurs opposées - souvent sans résoudre le conflit. Cette observation est souvent liée avec l'idée du «**chaos**» représenté par le Carnaval.

On veut prendre note et on essaie de souligner l'importance du fait que ce conflit n'est pas résolu dans le Carnaval, qu'il s'agit d'une expérience de la coexistence des contraires (parfois elle est résolue par des trajets interprétatifs). Mais souvent il s'agit d'une manifestation des contraintes sans que soit proposée une rationalisation du fait (sans opération sémantique de type métaphore ou métonymie). Un aspect du «chaos» est donné par cette absence de rationalisation des faits. Le chaos n'est pas uniquement «l'autre monde - celui du noir, du sauvage, de l'excrémentiel» où le peuple se lance dans une «ronde endiablé autour des flammes» (176) mais aussi celui où se trouvent «face à face du Jour et de la Nuit, de la Vie et de la Mort, de l'Hiver et de l'Eté, de la Nature et de la

Culture» (Fabre 1977:179).

Le **chaos** est aussi un monde de la réaction à contretemps et de la discordance des comportements plongés dans une sorte d'effrénée *impossibilia* (le temps ou le sauvage - l'arlequin démoniaque - «pleure quand le soleil brille, rit et chante dans la tempête» (Fabre 1977:188 : qui, comme l'ours, au printemps réagit à contre-courant «si le soleil brille, il rentre dans sa tanière et hiberne quarante jours encore, s'il fait mauvais temps il part et l'hiver est fini»). Ses traits sont exprimés sous les figures du masque et de l'/ enfer/. Le masque fait visible un autre être (l'autre dans soi).

La plupart des descriptions des scènes de Carnaval attirent l'attention sur les diverses instanciations du /chaos/. Castle (1986) insiste sur le fait que les bals masqués étaient, au niveau du psychique collectif ou individuel, des «méditations collectives sur le soi et l'autre» («masquerades developed scenes of vertiginous existential recombination», «anarchic, theatrical selves displaced supposedly essential ones ; marks or *personnae*, obscured persons» «one become the other in an act of ecstatic impersonation. The true self remained elusive and inaccessible - illegible - within its fantastical encasements», 1986:4). Ceci peut expliquer le «fantasme du double» (le deux corps dans un seul, les déguisements deux en un : blanc et noir, vieille femme et jeune femme, homme et femme - l'hermaphrodite, 1986:66), la prolifération des formes dans la foule et les discordia concors ou les adynata (Castle 1986:70-1), les rites de **renversement** de l'ordre, le *mundus inversus*, les «scandales conceptuels» au niveau des hiérarchies sexuelles, sociales ou métaphysiques (Castle 1986:5-7) et les transgressions des limites par des excès. La cacophonie musicale (les deux orchestres qui jouent en même temps, Castle 1986:26)

Afin d'être plus clair faisons une comparaison entre certaines maladies mentales qui peuvent être définies justement par le degré d'indépendance d'un comportement par rapport à une instance volitionelle consciente (le Moi) - comme par exemple dans les cas schizoides. Cette théorie s'appuie sur les observations récentes de la structure modulaire du cerveau (v. Gazzaniga, Minsky, Fodor). La présence d'un similaire mécanisme qui laisse une relative autonomie à des comportements et des sens est perçu, au niveau social, comme manifestation d'un état chaotique.

Ce qu'on appelle un rite d'inversion après Victor Turner («rebellious ritual» (...) any act of expressive behaviour which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values, and norms, be they linguistic, literary, artistic, religious, or social and plitical», in Castle 1986:86) (1971; 1990) est une manifestation rituelle de cet trait modulaire du cerveau ; il s'agit d'un mise en liberté des composantes autres que celles régies par la conscience (l'ordre imposé par le jugement de valeur) et figurées sous les règles du langage. On ne croit pas que la fonction essentielle de ces rites consiste à faire connaître à la communauté les catégories qui la régissent mais plutôt celle de faire connaître et fonctionner cette architecture mentale irrépressible en totalité. L'ambivalence de cette structure réside dans son double aspect ; d'une part, elle représente un menace pour l'unité du soi, car trop d'autonomie des modules détruit la conscience, et d'autre part, elle est une condition de la dynamique du psyché.

Le discours carnavalesque serait, au niveau de sa poétique, justement un processus de mise en coexistence des contraires. Ainsi une multitude de types de discours ayant parfois des manifestations dans des médias différents (verbal ou visuel) peuvent se trouver réunis dans les limites d'un même cadre textuel mais entretenant des liaisons «faibles» (ce qui peut être désigné par la mise dans le même monde fictif des éléments contraires - la figure de la *conjunctio oppositorum*).

4 Les similarités entre les personnages de la *Flûte enchantée* (1791) et ceux de *La strada* sont à noter : Le Fou tout comme Papageno sont des «êtres aillés», habitants des airs et des joueurs de flûte ; Gelosmina et Pamina sont des êtres de l'eau identifiés avec le passage d'une état à l'autre tandis que Zampano et un être tellurique, guide du principe féminin et associé aux chaînes.

5 Chez Fellini la formation du **couple** est fondée sur la scission (le divorce), **l'absence** de l'autre féminin ou sur la transfiguration parodique de l'événement sous le signe de la **farce**.



Fig. 27 Woman skinning a man, in Thomas Theodor Kerckring's *Opera omnia anatomica* (1729).

1067

Le couple de *Les feux du Music hall* se défait (sous le signe de la farce), le couple Pipo - Amélia se défait également à la fin du l'épreuve (*Ginger et Fred*), le couple Tita - Gradisca se défait avec le départ de celle-ci dans *Amarcord*.

Wanda et Ivan de *Le Scheik blanc* se retrouvent après la farce. Casanova vit la séparation et le manque de Vénus et également les retrouvailles facétieuses de la fin (le femme automate). Orlando retrouve une monstrueuse licorne (le rhinocéros femelle) à la fin de *E la nave va* sur flots de la mer. Dans *La tentation du docteur Antoine* Fellini ne garde que l'aspect du passage dans l'au-delà de la folie, dans *Toby Dammit* le protagoniste part pour l'au-delà à cause d'un féminin à l'état d'infans facétieux, dans *La dolce vita* Guido n'arrive pas à garder ni Sylvia ni Paola et dans *La strada* Zampano découvre la recherche du principe féminin absent près de la mer (l'attribut du rhinocéros femelle). Dans *La voce della luna* le protagoniste subit la farce du discours obscur et facétieux du principe féminin lunaire. Il faut également souligner la mise en contexte traditionnelle de l'animal (marin ?), l'eau (la mer) et la lune dans la représentation de la pureté (Ceard & Margolin 1986:79/ fig.43 : « *-Hieroghliphica*, II,17. <<Comment ils représentaient la pureté>>, <<un éléphant, les pattes dans l'eau et regardant la lune, symbole de pureté et le sens du divin ; il montre la voie aux humains»). Cet intertexte justifie les chaînes d'équivalences entre l'éléphant, le rhinocéros, la figure féminine et la mer.

L'attitude et la recherche d'Ivo Salvini, surtout dans la séquence de la rencontre nocturne de celui-ci avec Aldina sous les rayons de la lune qui illumine la visage de la femme endormie, reprennent le monologue de Monostatos de *La Flûte enchantée* : «La blancheur est belle, il faut que je l'embrasse. Pardonne-moi, chère et bonne Lune, cache toi, et si cela doit te contrarier, eh bien, tu n'as qu'à fermer les yeux» 'Chailley 1991:155)

6 v. Gettings 1978. Pour le motif de la figure humaine de la féminité, voir Kuryluk (1987:212 sq). Un dessin de Aubrey Beardsley, *The Woman in the Moon* (La femme dans la lune), une illustration au texte de Oscar Wilde, *Salomé* (1891) représente le **visage de la femme dans la lune**. Le visage d'Aldina dans la lune de la fin de *La voce della luna* semble être une reprise de cette composition.



1114

Le **masque en blanc et noir** qui reprend le motif de la lune, de l'alternance noir-blanc et de la rencontre de deux mondes (morts - noir ; vivants - blanc) au Mardi Gras de Canel, Flandre (Coussée 1989:12) et le costume de lune-soleil au Carnaval de Gignac (27 mai 1976) (Fabre 1977:198). Pour Gaignebet «la lune, clé de tout le système, jouant alors le rôle d'une porte entre les deux mondes» (Gaignebet 1974:33).

7 La **lune** (= bouche qui se gonfle de tout le sang qui coule sur la terre) (Gaignebet 1985:62-3) ; La Mère Folle de la confrérie de Dijon au visage de masque lunaire (1986:62,II ; 88 / 217,II) ; la lune cornue (= incarnation ou de la libération des âmes) (Gaignebet 1974:15) ; à Rome le 13 février sous le signe de la lune le sacrifice des 306 Fabues (<*Faba* - fève) (Gaignebet 1974:21sq) ; dans l'astrologie populaire le cycle lunaire et demi de 40 jours (2 février - Pâques - Ascension) et la coïncidence du cycle lunaire avec le cycle solaire (associer Pâques et la Pleine Lune) : (i) marque de perfection (*Genèse* I, 14-19 : 4-ème jour : le soleil et la lune) ; (ii) la lune est une marque du changement, ce qui varie («elle même crée le temps» (rêve de position de départ - le printemps de la Grande Année, le Jour d'Or) (1974:30-1) ; (iii) les doctrines manichéennes et gnostiques où la lune est une porte vers un au delà, une «pompe à âmes» ; crêpes à la Chandeleur en image de la pleine lune (déguisement en crêpe / crêpe mangé, - magie imitative réalisant l'absence de lune) Gaignebet 1974:53-4 / 150 ; lune nouvelle = cornes = l'homme trompé^homme cornu (1974:54-5) Dans le calendrier populaire l'association lune - femme (Coussée 1989:140) ;





1115

On peut noter la liaison établie entre «les enfants de la lune» - les **fous lunatiques** - et **l'eau** (Baltrusaitis 1988:296-7)

Le **corbeau** est associé à la lune (dans la séquence soleil-lune, roi-reine, souffre-mercure) (Ferraton 1991)



1139

Bibliographie

légende des indicatifs thématiques des travaux cités :
Aø - Zø

actes de discours .... ill*
analitique... anal*
carnaval... car*
deconstruction .... decons*
dictionnaire .... dict*
droit .... drt*
fellini .... fel*
fiction .... fict*
histoire de l'art .... ha*
linguistique cognitive...................................... cog*
logique (langage) .... log*
mémoire .... mem*
mind .... mind*
narration .... nar*
philosophie.. phil*
pnl .... pnl*
postmodernisme .... pm*
pragmatique... prgm*
psychologie .... psy*
sémantique .... sem*
social .... soc*
symbolique .... sym*
visuel... vis*

<u>légende des indicatifs bibliographiques :</u>

Bibliothéque Nationale : BN : 8-Z-58507
Dusseldorf Universitat Bibliothek : DUB : kun k / 230 / s 173

------ 1968 <<Pratiques et langages gestuels>> in *Langages* 10

------ 1987 *Modern Fiction Studies*, vol 33, no 3, autumn 1987

------ 1985 *Texte & Antitexte / Intertextualité*, Actes du Ier Colloque International du Centre de narrativité appliquée : Nice, 15-16 novembre 1985

Aø

Alter (Jean), 1987 <<Waiting for the Referent. Waiting for Godot ? On referring in theatre>>, in Whiteside (Anna) & Issacharoff (Michael), (eds.), *On Referring in Literature,* Indiana University Press fict*

Altieri (Charles) 1989 <<Judgement And Justice Under Postmodern Condition ; or How Lyotard Helps us Read Rawls as a Postmodern Thinker>> in Dasenbrock (Reed Way) (ed.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* 8-Z-58507

Amengual (Barthelemy) 1981 *Federico Fellini. Aux sources de l'Imaginaire,* Etudes cinématographiques, Lettres modernes, 127/130 fel* 8-V-66144 127-130

Andrew (Dudley), 1989 <<Cognitivism, Questions and Questionings>> in *IRIS*, Cinema and Cognitive Psychology, no.9, spring cog* vis*

Anquetil (Jacques) 1992 *Routes de la soie*, Paris : Ed. Jean-Claude Lattès sym*

Arbib (Michael A.) 1985 *In Search of the Person.* Philosophical Explorations in Cognitive Sciences, Amherst : University of Massachusetts Press cog* vis* phil* 8 R 95069

Armenguad (Francois), 1985 *La pragmatique*, P.U.F., <<Que sais-je>>, prgm*

Arrowsmith (William) 1991 << Regarder un film nous regarder : «Professione : reporter», d'Antonioni >> 1985, «Secret destination's Writers on Travel», Pequod no.19-20, Ed. Mark Rudman : New York) in Di Carlo (Carlo) [1988] (ed.) *Michelangelo Antonioni*. Cuccu Lorenzo vol. 2 - 1966/1984 Cinecitta International pp. 354-376 sym*

Ashton (Dore) 1990 *Malaise fin de siècle et postmodernisme*, Caen : L'Echoppe 16-V-Pièce-4313 pm*

Aubailly (Jean-Claude) 1975 *Le théâtre médiéval*, Larousse : Paris car*

Audi ( ) 1988 in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* 8-R-78764 (6

Aumont (Jacques), 1983 <<Points de vue>> in *IRIS*, vol.I, no.2, vis*

Aumont (Jacques), Bergala (Alain), Marie (Michel), Vernet (Marc), 1983 *Esthétique du film*, Nathan, vis*

Aumont (Jacques) & Marie (Michel), 1988 *L'analyse des films, Nathan*, vis*

Ayala & Boiteux 1988 (v. Carnavals)

Bø

Baars (Bernard J) 1988 *A Cognitive Theory of Consciousness* Cambridge University Press cog* vis* 8 R 99774

Bakhtine (Mikhail Mikhailovitch), 1974 *Francois Rabelais et la culture populaire dans le Moyen Age et la Renaissance*, Univers, Bucarest, 1970 *L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, traduction de A.Robel, Paris : Gallimard) [1965] car*

- 1982 *Problèmes de littérature et d'esthétique*, Univers, Bucarest, car*

Bal (Mieke), 1985 *Narratology : Introduction to the Theory of Narrative,* Toronto, nar*

Baltrusaitis (Jurgis) 1975 *Evul Mediu Fantastic* (*Le Moyen Age fantastique*) Meridiane : Bucarest 16-v-12532 143 sym* car*
- 1981 *Oglinda (Le Miroir*), Meridiane : Bucarest 8-z-52124 sym* car*
- 1985 *La quête d'Isis. Essai sur la legende d'un mythe*, Flammarion : Paris 4-r-17535 1,III) sym* car*
- 1988 *Reveils et prodiges*, Paris : Flammarion St. Genneviève 8-Col 3222 13 sym* car*

Baroja (Julio Caro) 1979 *Le Carnaval*, Paris : Gallimard 8-G-19564 (37 car*

Barthelemy (Jean-Pierre), 1991 <<Similitudes, arbres et typicalité>> in Dubois (Daniele), (ed.), *Sémantique et cognition*, Editions du CNRS, cog*

Barthes (Roland) in *Communications* 4, pp.131-132
- 1964 a) «Ecrivains et écrivants»
- 1964 b) «La structure du fait divers», dans *Essais critiques*, Seuil,
- 1970 a) *S/Z*,Ed; du Seuil pp.13-16
- 1970 b) *Sade, Fourier, Loyola*, Ed. du Seuil,
- () *Introduction à l'analyse structurale du récit*
- 1973 *Le plaisir du texte*, Ed. du Seuil
- 1979 *La chambre claire*. Notes sur la photographie, Cahiers de cinéma/Gallimard/Seuil,
- 1982 *L'obvie et l'obtus*. Essais critiques III, Seuil
- 1984 *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV, Seuil

Baudrillard (Jean), 1981 *Simulacres et simulation* 8-Z-49800 (20
- 1982 *A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social*, Denoel Gonthier : Paris 16-Z-10876 (226
- 1983 *De la séduction*, Denoel Gonthier : Paris, 16-Z-10876 (211 pm*
- 1986 *Amerique* Grasset : Paris 16-Z-24820 (80 / 16-P-2261 pm*
- 1987 *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard : Paris pm* phil*
- 1990 *Cool memories II* Galillé : Paris 16-Z-30836 (2 pm*
- 1991 *La guerre du golfe n'a pas eu* lieu Galillé : Paris 16-R-32929 pm*
- 1992 *Citoyennété et urbanité* 16-R-33489 pm*

Baudry (Jean-Louis) 1975 <<Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité>> in *Communications* 23 - Psychanlyse et cinéma, Seuil vis* psy*

Bauer (Wolfgang) & Dumotz (Irmtrand) & Golowin (Sergius) 1980 *Lexicon der Symbole*, Forner Verlag : Wiesbaden sym*

Beauvois (Jean-Leon) & Joule (Robert) 1981 *Soumission et idélologies. Psychologie de la rationalisation*, Paris : P.U.F. cog* psy*

Bellour (Raymond) 1986 <<Le regard de Haghi>> in *IRIS*, Cinéma et narration 1, no 7, 2, sem vis*

Benderson (Albert), 1974 *Critical Approaches to Federico Fellini's 8 1/2*, N.Y.: Arno fel*

Benveniste (Emile) <<La nature des pronoms>>
- <<De la subjectivité dans la langue>>

- <<L'appareil formel de l'énonciation>>

Besancon (Alain) 1971 *Histoire et experience du moi,* Science - Flammarion : Paris

Betti (Liliana) 1980 *Fellini : un portrait*, A.Michel : Paris fell* 16-V-13553

Biedermann (Hans) 1989 *Knaurs Lexicon der Symbole*, Droewer Knaur : Munchen sym* - DUB : PHI P 080 B586 sym* dict*

Bienenstock (Elie) 1991 <<Visual Pattern Processing Using a Neural-Network-Based Approach>> in Vergnaud (ed.) *Les sciences cognitives en débat*, Editions du CNRS : Paris cog* vis* 8-R-104726

Bolinger (Dwight) 1985 <<The Inherent Iconism of Intonation>> in Haiman (John) (ed.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's cog* sem*

Bondanella (Peter) 1992 *The Cinema of Federico Fellini*. With a foreword by Federico Fellini, Princeton, New Jersey : Princeton University Press fell*

Bonitzer (Pascal), 1971 <<Réalité de la dénotation>> in *Cahiers de cinéma* 229, mai-juin pp.39-41 vis*

Bordwell(David), 1985 *Narration in the fiction film*, Methuen, cog* nar* vis*

- 1986 & Thompson (Kristin), *Film Art. An Introduction*, Alfred A.Knopf, vis* cog*

- 1989 b) *Making Meaning*. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema, Harward University Press, vis* cog*

- 1989 a) <<A Case for Cognitivism>>, IRIS, no.9, spring cog*

Boschet (Jerome) 1989 *Les justices de l'au-delà. Images de l'Enfer au XII-ème et XV-ème siècle en Italie et France*, Thèse EHESS car*

Boyer (Deena), 1964 *The Two Hundred Days of 8 1/2*, N.Y.: Mac Millan, fel*

Bourcier (Daniele) 1991 << Methodes pour une approche cognitive du droit>> dans Vergnaud (Gérard) (ed.*) Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* drt* 8-R-104726

Branigan (Edward R.), 1984 *Point of View in the Cinema*. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film, Berlin-New-York-Amsterdam, Mouton, vis* 8 Z 41813 (66

- 1986 <<Diegesis and Authorship>> in *IRIS*, nø7, (p.37-55 cog* vis*

Brooks (Virginia), 1989 <<Restoring the Meaning in Cinematic Movement : What is the Text in a Dance Film ?>> in *IRIS*, no.9, spring cog*

Browne (Nick) 1975 <<Rhétorique du texte spéculaire. Stagecoach de John Ford>> in *Communications* 23 Psychanalyse et cinéma, Seuil : Paris

Burch (Noel), 1979 *To the distant observer : Form and Meaning in the Japanese cinema*, Berkeley : University of California, vis*

- 1982 <<Narrative/Diegesis - Tresholds, Limits> in *Screen* v 23 nø2 (july/august nar* vis*

Burgoyne (Robert), 1986 <<The Interaction of Text and Semantic Deep Structure in The Production of Filmic Characters>> in *IRIS*, nø7, 2e semestre cog*
- 1990 <<The Cinematic Narrator. The Logic and Pragmatics of the>> in *Poetics*, vol 42, no 1 f*

Burke (Kenneth), 1969 *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, 1950/1962
- 1966 *Language as Symbolic Action* : Essays on Life, Literature, and method,

Buttorworth (George) & Grover (Lesley) 1988 <<The Origins of Referential Communication in Human Infancy>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen 8-r-96458 cog* vis*

Butzel (Marcia), 1989 <<Paradigms for Cognitivism ? The Perception of Movement and Film Choreography>> in *IRIS* no.9, spring cog*

Bybee (Juan L.) 1985 <<Diagrammatic iconicity in stem-inflection relations>> in Haiman (John) (ed.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's cog* sem* 8-X-31520 (6

Cø

Caillois (Roger) 1970 *L'écriture des pierres*, Skira, Flammarion : Paris vis*

Camberoque (Charles) 1985 *Les Paillasses*, Lagrasse: Verdies 16-Li31-2167 car*

Carnavals et mascarades, 1988 ed. Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux, pr,face de Marc Aug,, Bordas, Paris, car*

Casad (Eugene H.) 1988 <<Conventionalization of Cora Locationals>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics.* Current Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia, pp.345-378 cog*

Catalogue 1985 *Monstres sacrés. Sacrés monstres,* Catalogue : Arles - Salles *Roma*nes du Cloitre St Trophime - Juin / Septembre 1985 4 v 42687 sym* car*

Cavell (Stanley) 1991 *Une nouvelle Amerique encore inapprochable. De Wittgenstein à Emerson*, (This New Yet Unapproachable America) Combas : Ed de l'Eclat phil* 16-R-33373
- 1987 <<Psychoanalysis and Cinema : The Melodrama of the unknown Woman>> in Meltzer (Francoise) (ed) *The Trial(s) of psychoanalysis,* Chicago : Univestity of Chicago Press phil* viz*

Ceard (Jean) & Margolin (Jean-Claude) 1986 *Rébus de la Renaissance.* Des images qui parlent. I.- *Histoire du rébus*, Maisonneuve-Larose : Paris - II.- *Rébus de Picardie* 16-Z-27703 1-2 sym*

Chailley (Jacques) 1991 [1968] *La Flute Enchantée. Opéra maconnique*. Essai d'explicaton du livret et de la musique Paris : R.Laffont 8 V 102136 sym*

Champagne (Patrick) 1990..00 Ed. de Minuit psy* soc* cog* 8-R-105032

Chandezon (Gérard) 1990 *Utilisez la programmation néuro linguistique*, Chotard et associés. Ed. Action Comunicationnelle, psy* soc* pnl* El 8-V. Pièce-576

Chevalier (J), Gheerbrant (A), 1982 *Dictionnaire des symboles*, Paris,

Chamsky (Noam) 1989 *Necessary Illusions. Thought Control in Democratic Societies*, CBC Entreprise : CBC Massy Lectures psy* soc* cog* 8-R-102023

Cialdini (Robert) [1984] 1990 *Influence & Manipulation*, Paris : First (New York : William Monon) psy* soc* cog* 8-R-98857

Colin (Michel) 1983 <<Propositions pour une recherche experimentale en sémiologie de cinéma>> in *Communications* 38, cog*

- 1987 <<Production de fiction - Le rapport existant entre la photographie et cinéma>>, in *Pour la photographie*, Colloque de Venise/Université de Paris VIII, GERMS, fict*

- 1989 <<Introduction à une sémiotique générative du film>> in *IRIS*, no.9, spring p.139 sem* cog*

- 1992 *Cinéma, télévision, cognition*, Pressses Universitaires de Nancy 8 v 106402 cog* vis*

Collet (Jean), 1990 *La création selon Fellini*, Jose Corti, fel*

Collins (Tricia) 1990 *Hyperframes* 8-V-104265 (2 pm*

Cosnier (J.) 1982 (Collab. A.Berendonner, J.Coulon, C.Orecchioni) : *Les voies du langage : communications verbales, gestuelles et animales*, Dunod, ch.4 <<Communications et langages gestuels>>, pp.255-303 prgm*

Courier (Maurice) (ed) 1982 *Representation and Performance in Postmodern Fiction,* Proceedings of the Nice Conference on postmodern Fiction (april) : Nice pm*

Coussée (Bernard) 1989 *Sacré carnaval* [Préface : Claude Gaignebet] Collection rites et traditions. Editeur Comité departemental du Tourisme du Nord Fol. Li28 1390 car*

Culianu (Ioan Peter) 1984 a) *Eros et magie à la Renaissance* 8-R-76274 19

- 1984 b) *Experiences de l'extase* 8-Z-43083 (60

Culioli (Antoine), 1990 *Pour une linguistique de l'énonciation; Opérations et représentations*, tome I, OPHRYS, prgm*

Cummins (Robert) 1989 *Meaning and Mental Representation* M.I.T. Press. : Cambridge Mass. cog* phil* 16-R-32621

Curtius (Ernst Robert), 1970 *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Ed. Univers, Bucarest, ha* sym*

Dø

Dagrada (Elena), 1986 <<The Diegetic I look. Pragmatics of the Point-of-View Shot>> in *IRIS*, nø7 prgm*

Dasenbrodk (Reed Way) 1989 (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and*

Literary Theory, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* 8-Z-58507

Davidson (Donald) 1991 *Paradoxes de l'irrationalite*, Ed. de l'Eclat : Paris 1982 phil* anal* fict* 16-R-333364

Dayan (Daniel), 1986 *Western Grafitti*. Jeu d'images et programmation du spectateur dans la «Chevauchée fantastique» de John Ford, Ed. Glancier - Guénaud, Paris, prgm* sem* flm*

Deaca (Mircea Valeriu) 1989 «The Art of Quotation - An Essay on the Tipology of the Transtextuality of the Cinematographic Image» C.R.E.L. *(Cahiers roumains d'études littéraires*), Bucarest, no.1, pp.93-113 vis* nar*

Dennet (Clement) 1991 *Consciousness explained* 4 R 22883 cog* mind*

Descles (Jean-Pierre) 1985 *Représentation des connaissances*, Ed du CNRS : Paris cog* sem* log* 16-X-6100 (69-70

- 1990 *Langages applicatifs, langues naturelles et cognition*, Hermes : Paris cog* sem* log* 8-X-33893

- 1991 <<Architectures, représentation cognitives et langage naturel>> in Verganud (Gérard) (ed.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* sem* log*

De Duve (Thierry) 1989 *Au nom de l'art*, Minuit, Paris [8-Z-39173 (74]

Deleuze (Gilles) 1988 *Le pli. Leibniz et le baroque*, Editions de Minuit : Paris ha* 8-Z-39173 (70

Delumeau (Jean) 1986 *La peur en Occident* (trad.), Meridiane : Bucarest

De Man (Paul), 1979 *Allegories of Reading*, Yale University
Press, decons*

Denis (Michel) 1989 *Image et cognition* Paris : Presses universitaires de France cog* vis* 8-R-98349

- 1990 <<Approches diférentielles de l'imagérie mentale>> in Reuchlin (Maurice) 1990 *Cognition : l'individuel et l'universel* P.U.F. Psychologie d'aujourd'hui : Paris cog* vis* (pp. 92-133

Derrida (Jacques), 1987 *Psyche*, éd. Galilée,

- 1990 *Limited Inc.*, éd. Galilée, decons*

Descles (Jean-Pierre) & Kanellos (Ioannis), 1991 <<La notion de typicalité : une approche formelle>>, Dubois (Daniele), (ed.), *Sémantique et cognition*, Editions du CNRS, cog*

Deutsch 1990 *Communication interne et management* psy* soc* 16-V-18634

Di Carlo (Carlo) [1988] 1991 (ed.) *Michelangelo Antonioni.* Cuccu Lorenzo vol. 2 - 1966/1984 Cinecitta International sym*

Dictionnaire de la Bible et les saints. Guide iconographique 1990 Duchet-Juchaux (Gaston) & Pastoureau (Michel), Paris : Flammarion sym*

Dictionnaire des injures (Nouveau) 1983 Edouard (Robert) Ed Sand

Dictionnaire mytho.herméneutique. 1972 Coll. Ren, Alleau, Bibliothéca Hermatica. Dictionnaire - Méthodes - Documents, Dom Pernety sym*

Dictionnaire des mythologies 1981 Flammarion, vol I-II, Hém. 4353 1-2 sym*

Dictionnaire des symboles 1982 (v. Chevalier / Gheerbrant) sym*

Dictionnary of Symbols and Imagery 1976 De Vries (ed) North-Holland Publishing Company Amsterdam London, Hém. 4887 sym*

Drogeanu (Paul), 1985 *Practica fericirii*, (La pratique du bonheur), Bucarest : Eminescu

Dubois (Daniele), 1991 (ed.), *Sémantique et cognition*, Editions du CNRS,
- 1990 & Cauzimille-Marmeche (Evelyne) & Mathieu (Jacques) <<Catégories et processus de catégorisation>> in Netchine-Grynberg (Gaby) (ed.) *Développement et fonction cognitive chez l'enfant*, P.U.F. cog*

Durand (Gilbert) ( ) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Ed. Univers : Bucarest [1969 Les structures anthropologiques de l'imaginaire Paris : Bordas 8 Z 40030 14] sym*
- 1984 *L'Imagination symbolique*, Paris : PUF [1964] 16 R 23432 (51 sym*

Durand (Jean) 1982 *Le Carnaval*, Ed. de la Renaissance 4-Li29-117 (2,II) car*

Eø

Eades (Caroline), 1987 *Satyricon-Fellini*, Thèse Paris III, MD TP 1987 [320] fell*

Eagleton (Terry), 1983 *Literary Theory : An Introduction*, Oxford,
- 1990 *The Ideology of the Aesthetic*, New York : Blackwell pm*

Eco (Umberto), 1970 <<Sémiologie et messages visuels>>, in *Communications* 15, pp.11-51 - (v. Rector) 1984

Edouard (Robert) 1983 *Nouveau Dictionnaire des injures*, Ed. Sand

Eliade (Mircea) 1959 *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Esai sur quelques types d'initiation*. Paris : Gallimard sym*

Eitzen (Dirk), 1989 <<When is a Text ?>> in *IRIS*, no.9, spring prgm*

Ekman (P.) & Friesen (W.F.), 1969 <<The Repertoire of Nonverbal Behaviour : Categories, Origines, Usage and Coding>> in *Semiotica* I, 1 prgm*

Esquenazi (Jean Pierre), 1988 *La configuration espace-temps au cinéma*, Thèse Paris III,

Fø

Fabre (Daniel), 1985 <<Le Carnaval occitan>> pp.55-59, in Bablet 1985 *Le Masque. Du rite au théâtre*, Editions du CNRS car* th*
- & Camberoque (Charles) 1990 [1977] *La fête en Languedoc* Toulouse : Editions Privat

8-Li28-1383 car*
-(1992 *Carnaval ou la fête à l'envers,* Gallimard, car*

Farges (John) 1975 <<L'image du corps>> in *Communications* 23 - Psychanalyse et cinéma, Seuil vis* psy*

Fauconnier (Gilles), 1984 *Espaces mentaux*, Ed. du Minuit, prgm* sem* cog*
- 1988 «Quantification, Roles, and Domains» in Eco Umberto & Santambrogio Marco & Violi Patrizia (eds.) *Meaning and Mental Representations* Indiana University Press : Bloomington Indiana prgm* cog* sem* DUB spre e / 600 / e 19

Featherstone (Mike) 1991 *Common Culture and Postmodernism,* London : Newbury Park, California, New Delhi : Sage 8-R-103953 pm*

Fellini (Federico) 1989 *Cinecitta de Federico Fellini* Paris : Nathan (Traduction de l'italien : Jacqueline Risset ; Graphique : Giuseppe Villa ; Rédaction : Daniela Perrazzo ; Collaboration : Lietta Tornabuoni ; Recherche iconographique et compilation des documents : Gianfranco Angelucci et Daniela Barbiani) fel*

Fellini (Federico) 1984 *Drehbuch* von Federico Fellini in Zusamenarbeit mit Tonino Guerra, Diogene verlag AG Zurich
fel*

Fellini (Federico) 1977 <<Entretien>>in *Express*, no.1337, 21-27 mars 1977 fel*

Fellini (Federico) 1986 *La boutique des visages droles* Christian Strich (éd.) Jade (418 ill.) fel*

Ferraton (Jean-Francois) 1991 *Petit bestiaire de l'opus alchimique*, Ed. Chêne Voyelle : Rochetaill,-sur-Saône sym* car* 4-V-54203

Fillmore (Ch.), 1975 <<Quelques problèmes posés à la grammaire casuelle>> in *Langages,* no.38, Didier-Larousse, juin cog* prgm*

Fischer (Michael) 1989 <<Stanley Cavell's Wittgenstein>> in Dasenbrock (Reed Way) 1989 (ed.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory,* Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* 8-Z-58507

Fish (Stanley), 1980 *Is There a Text in This Class ?,* Cambridge : Massachussets : Harvard University Press, <<How Ordinary is Ordinary Language ?>> (pp.97-111 ; <<Normal Circumstances ...>> (pp.268-292 prgm*
- 1989 *Doing What Comes Naturally* 8-R-98975 sem*

Flaud (Rey), 1985, *Le Charivari*, car*

Fodor (Jerry A.) 1990 *A Theory of Content*, (8-R-102966) sem*

Fokkema & Bertens (Hans), 1986 (ed), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia,, John Benjamin's, pm*
- ( ) *Literary History, Modernism and Postmodernism*, The Harvard University Press 8-Z-36234 19 pm*

Fontanille (Jacques), 1989 *Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*, Hachette, cog* 8-X-32940 cog* flm*

Foster (Hal) ed, 1983 *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend: Bay Press pm*

Fried (Michael) 1981 *La place du spectateur*, Gallimard, Paris, 1990 [8-R-100832] ha* prgm*

Gø

Gadamer (Hans-Georg), 1976 *Vérité et méthode*, Seuil, phil* sem*

Gaignebet (Claude) 1974 *Le carnaval : essais de mythologie* Paris : Payot 8-G-19811 12 car*
- 1974 1980 *Le folklore obscène des enfants,* Paris : G.P.Maisonneuve et Larose car* St.Gennevièvе 8-Y Sup-34820
- 1979 a) *Le coeur mangé. Récits érotiques et courtois des XIIè et XIIIè siècles*, Paris : Stock 16-R-19348 (31 car*
- 1979 b) <<'L'histoire de Gorgias'. Les mondes intérieurs renversés de Rabelais>> dans 1979 *L'Image du monde renversé et ses images littéraires et para-littéraires de la fin du XVIè siècle au debut du XVIIè*. Etudes réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo. Université Francois Rabelais - Tours. Centre d'études supérieures de la Renaissance. Colloque international -20 -1977 -Tours. Paris : J.Vrin p.49-54 4-Z-5384 (40 car*
- 1985 *Art profane et religion populaire au Moyen Age*, Presses Universitaires de France, Fol-V-12179 car*
- 1986 *A Plus Hault Sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris : Maisonneuve Larose 4-Z-10141 1-2 car*

Gandelman (Claude) 1986 *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX ème siècle*, Paris : Meridiens Klincksieck vis*
«
Gaonac'h (Daniel) 1990 <<La mémoire: variabilités inter- et intra-individuelles>> in Reuchlin (Maurice) *Cognition : l'individuel et l'universel* P.U.F. Psychologie d'aujourd'hui : Paris cog* vis* (pp.134-184

Gaudreault (André), 1988 *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Meridiens Kliencksieck, nar* vis*
- 1990 & Jost (Francois), *Le récit cinématographique*, Nathan, nar* vis*

Geeraerts (Dirk) 1988 a) <<Where Does Prototypicality Come From ? >> p.207-229 cog*
- 1988 b) <<Cognitive Grammar and the History of Lexical Semantics>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics. Current Isues in Linguistic Theory,* 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.647-677 cog*
- 1991 *Communications* 53 (traduction 1988 b) cog*

Genette (Gérard), 1972 *Figures* 3, Seuil : Paris 8-Z-40705 (6 fict* nar*
- 1979 *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1983 nar*
- 1989 <<Le statut pragmatique de la fiction marrative>>, *Poétique,* no.78, avril Seuil fict*
- 1989 *Paratexte*, 8-X-32993

- 1991 *Fiction et diction*, Seuil : Paris 16-Z-31307 fict*
- 1992 *Esthétique et poétique*, Seuil : Paris 16-Z-14074 (249 fict*

Gervais (Remi) 1991 <<Aspects neurobiologiques de l'apprentissage et de la mémoire>> in Verganud (Gérard) (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* mém* 8-R-104726

Gettings (Fred) 1978 *The Hidden Art. A Study of Occult Symbolism in Art*, Studio Vista / Cassell Ltd. : London sym* DUB : kun k / 768 / g 394 ha* car* grot*

Gibson (James J.), 1950 *Perception of the Visual World*, Boston : Hoghton Mifflin, cog* vis*
- 1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston : Houghton Mifflin, cog* vis*

Girard (René) 1982 *Le bouc émissaire*, Paris : Bernard Graset sym* phil*
- 1983 [1978*] Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris : Grasset, Coll. Pluriel sym* phil*
16-Z-24820 1
- 1987 [1972] *La violence et le sacré*, Paris : Grasset, Coll. Pluriel sym* phil* 16-Z-10387 (8461

Givon (T.) 1985 <<Iconicity, Isomorphism and Non-Arbitrary Coding in Syntax>> in Haiman (John) (ed.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's cog* sem*
- 1989 *Mind, Code and Context. Essays in Pragmatics*, Lawrence Erlbaum Associates : Hillsdale, New Jersey cog* sem*

Glotz (Samuel), 1975 *Le masque dans la tradition europées*, ed Samuel Glotz, car*

Godart-Wendling (Beatrice), 1990 *La vérité et le mensonge. Les paradoxes sui-falsificateurs et la sémantique des langues naturelles*, Ed. du CNRS, sem*

Goodman (Nelson), 1972 <<The Way the World Is>> in *Problems and Projects*, Indianapolis : Bobbs-Merrill, sem* phil*
- 1976 *Languages of Art : An Approach To Theory of symbols*, Indianapolis : Hackett, 2end ed. (Langages de l'art, sem* vis* phil*
- 1978 *Ways of Worldmaking*, Indianapolis : Hackett, phil* sem*
- 1981 <<Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony>>, in Mitchell (W.J.T.), (ed.), *On Narrative*, Chicago and London : The University of Chicago Press, nar* vis* phil*
- 1981 <<Routes of reference>>, *Critical Inquiry,* v.8 nø1, autumn sem*
1984 Of *Mind and Other Matters*, Cambridge , Mass.: Harvard Universty, cog*

Graff (Gerald) 1979 *Literature Against Itself. Literary Ideas in Modern Society*, University of Chicago Press

Grazzini (Giovanni) 1984 *Fellini par Fellini*. Entretiens avec Ciovanni Grazzini (trad. Nino Franck) Paris : Flammarion [Gius. Laterza & Figli Spa, *Roma*-Bari, 1983] fell*

Greco (Franco Carmelo 1990 (ed.) *Pulcinella Maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento a cura di Franco Carmelo Greco*. Mostra museo Diego Aragona Pignatelli Costes di Napoli (6 nov. 1990 - 6 gen. 1991. Redact Sivia Cassani, Electa Napoli car* ha* DUB kun k / 730 / p 981

Greimas (A.J.) & Courtés (J), 1979 *Sémiotique; Dictionnairre raisonné de la théorie du langage*, tome I, Hachette université, Paris sem*

Groupe @, [J.Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet], 1979 <<Images. Iconique et plastique. Sur un fondement de la sémiotique visuelle>>, *Rhétorique, Sémiotique, Revue d'esthétique*, U.G.E., coll 10/18, pp.173-192 vis* sem*

- [Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet] 1992 *Traité du signe visuel*. Pour une rhétorique de l'image, Seuil, Paris sem* vis*

Gruning (Blanche-Noelle) 1991 <<De la psychologie à la linguistique : vers une théorie de l'émergence>> dans Vergnaud (Gérard) (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* sem* vis* psy* 8-R-104726

- 1990 *Les mots de la publicité*, Ed. du CNRS : Paris cog* sem* 8-X-33198

Guattari (Felix), 1975 <<Le divan du pauvre>>, *Communications* 23 - Psychanalyse et cinéma, Seuil, vis* psy*

Guillermet (Jean-Claude) 1984 *L'amour et la mort à Venise : le carnaval*, Besancon : J.C.Guillermet 8-V-85799 car*

Hø

Habermas (Jurgen) 1988 *Le discours philosophique de la modernité. Douze conférences*, Paris : Gallimard pm* 1»19»hab P3 phil*

Haiman (John) 1985 (ed.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's cog* 8-X-31520 (6

- 1985 <<Symmetry>> in Haiman (John) (ed.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's

Halliday (M.A.K.), 1974 <<La base fonctionnelle du langage>>, in *Langages*, no.34, Didier-Larousse, juin sem*

Hamburger (Kate) 1986 *La logique des genres littéraires*, Seuil p.129-140 fict*

Hamon (Philippe), 1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette Universit,, sem*

- 1991 *La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Editions Macula : Paris sem* cog*

Hartmann (Geoffrey), 1981 *Saving the text*, The John Hopkins University Press, pm*

Harvey (David), 1989 *The Postmodern Condition*, New York Blackwell pm*

Hassan & Hassan 1983 *Innovation/Renovation. New Perspectives on the Humanities*, Ihab Hassan & Sally Hassan (ed), The University of Wisconsin Press, pm*

- 1986 <<Pluralism in Postmoden perspective>> Fokkema & Bertens (Hans), (ed), *Approaching Postmodernism*, Amsterdam, Philadelphia,, John Benjamin's pm*

Haugeland (John) 1989 *L'esprit dans la machine*, Paris : Odile Jacob cog*

Hawkins (Bruce W) 1988 <<The Natural Category Medium : An Alternative to Selection Restrictions

and Similar Constructs>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics. Curent Isues in Linguistic Theory*, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.231-270 cog*

Heath (Stephen), 1981 *Questions of Cinema*, Indiana University Press, vis*

Heers (Jacques) 1983 *Fêtes de fous et Carnaval*, Paris : Fayard 8-Z-52492 car*

Herman (Edward S.) & Chomsky (Noam) 1989 *Manufacturing Content. The Political Economy of the Mass Media*, Pantheon Books : N.Y. psy* soc* cog* 8-Pa-3112

Herskovits (Annette) 1988 <<Spatial Expressions and the Plasticity of Meaning>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics. Curent Isues in Linguistic Theory*, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.271-297 cog*

Hochberg (Julian), 1988 <<The Perception of Moving Images>>, *IRIS,* no.9, spring cog*

Hofstadter (Douglas), 1988 «Le principe d'incertitude de Heisenberg et la théorie des univers multiples en mécanique cuantique», *Ma thémagie*, phil*

Horn (Gabriel) 1988 <<What Can the Bird Brain tell us about Thought without Language>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen 8-r-96458 cog* vis*

Hutcheon (Linda) 1985 *A Theory of Parody. The Teachings of Twentiets-Century Art Forms*, Methuen pm*

Huteau (Michel) 1990 <<La variété des formes et des composantes de l'intelligence>> in Reuchlin (Maurice) 1990 *Cognition : l'individuel et l'universel* P.U.F. Psychologie d'aujourd'hui : Paris cog* vis* (pp.255-280

Iø

Ivanov (V.V.) 1984 <<The Semiotic Theory of Carnival as the Inversion of Bipolar Opposites>> in Rector (Monica) (ed.) *Carnival!* Umberto Eco, V.V.Ivanov, ed. Thomas A., Berlin : Mouton car* sym*

Jø

Jackendoff (Ray.S), 1972 *Semantic Interpretation* (8-X-28169 sem*
- 1983 *Semantics and Cognition*, Cambridge, Mass., MIT Press, (BN 8x28169(8) sem* cog*
- 1990 *Semantic Structure* (8-X-28169 18) cog*

Jacques (Francis) 1979 *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, P.U.F. sem* phil*

Jauss (J.R.), 1978 <<La douceur du foyer>>, dans *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard : Paris nar*

,
Jeanneret (Michel) 1988 *Les Songes drolatiques de Pantagruel. Cent vingt gravures attribuées à*

Francois Rabelais Editions [vwa] BN 16-Z-30730 car*

Johansson (G.), <<Visual Space Perception Through Motion>>, in A.H.Wagenaar & H.W.Leibowitz (eds.), *Tutorials on Motion Perception*, New York : Plenum Press cog*

Johnson (Barbara), 1980 *The Critical Difference. Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading,* John Hopkins University Press, decons*

Johnson (Mark) 1988 <<Self Deception and the Nature of Mind>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* mind* pp.63- BN 8-R-78764 (6

- 1987 *The body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*, Chicago, London : The University of Chicago Press cog* vis* BN 8-R-95790

Johnson-Laird (P.N.) 1983 *Mental Models* : Towards a cognitive BN 8-R-90909 cog* vis*

Jossien (Michel) 1991 *Techniques de la communication interpersonnelle. Analyse transactionnelle*. Ecole de Palo Alto, les Editions d'organisation psy* soc* pnl* BN 16-R-32167

Jost (Francois) (v. Gaudreault) nar* vis*

Journot (Marie-Thérèse), 1989 *Esthétique publicitaire et esthétique postmoderne. Cinéma des années '80*, Thèse Paris III, pm*

Jousse (Thierry) 1990 <<La fée éléctricité>> (La voce della luna) in *Cahiers de cinema*, no. 431-2, p.19-21 fell*

Jung (Carl Gustav), 1970 *Psychologie et alchimie*, ed. Buchet Chastel, Paris, sym*

- & KerenyI (Ch.) 1974 *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin et la jeune fille divine*, Paris : Payot sym*

Kø

Kanellos (v.Descles) sem* cog*

Kehayoff (Gina) & Stozl (Christoph) (eds.) 1985 *Topor, Tod, und Teufel* Munchen Stadtmuseum / Paris : Albin Michel (un chapitre fait par Federico Fellini) (dessins) car* grot* ha*
BN

KerenyI (v.Jung) sym*

King (Robert Thomas) 1988 <<Spatial Metaphor in German Causative Constructions>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Issues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.555-586 cog*

Kinser (Samuel) 1990 a) *Carnival. American Style : Mardi Gras at New Orleans and Mobile*, Chicago : University of Chicago Press car* 4-Pb-15527

- 1990 b) *Rabelais's Carnival,* Berkeley : University of California Press, car* 8-G-25090 10

Kleber (Georges) 1990 *La Sémantique du protoype. Catégorie et sens lexical* Paris : P.U.F. sem* cog* DUB (Protypen Semanik, Narr Studienbucher)

Kristeva (Julia), 1962 <<Le mot, le dialogue et le *Roma*n>> *Semeiotiké,. recherches pur une sémanalayse*, Seuil, p.143-174 car*
- 1970 *Le texte du Roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Mouton
Publishers - Hague, sem* nar*
- 1975 <<Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire>> *Communications* 23 - Psychanlyse et cinéma, Seuil vis* psy*
- 1980 *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection,* Seuil
- 1987 *Soleil noir. Depression et mélancolie,* Gallimard,

Kuntzel (Thierry) 1975 <<Le travail du film 2>> *Communications* 23 - Psychanlyse et cinéma, Seuil vis* psy*

Kuryluk (Eva) 1987 *Salome and Judas in the Cave of Sex. The Grotesque : Origins, Iconography, Techniques*, Northwestern University Press : Evanston, Illinois car* sym* DUB - kun k / 230 / s 173
- 1991 *Veronica and Her Cloth. History, Symbolism, and Structure of a «True» image*, Cambridge, Massachussetts : Basil Blackwell ha* sym* BN 8 h 10985

Lø

Lajus (Patrice) 1993 Federico Fellini ou la vision partagée, *Les Cahiers de Tournefeuille* XIII fell* BN 4 z 10240 13

Lakoff (George) & Johnson, 1985 *Les métaphores dans la vie quotidienne*, ed. de Minuit, (BN 8-R-84670 14) cog*
- 1987 *Women, Fire, and dangerous Things,* University of Chicago Press, BN 4-X-5551 cog*
- 1989 *More than Cool Reason : a Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, BN 8-Z-58882 cog*

Langacker (Ronald W.), 1985 <<Observations and Speculations on Subjectivity>> pp.109- dans Haiman (John) (eds.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's cog* BN 8-X-31520 (6
- 1987 *Foundations of Cognitive Grammar, Theoretical Prerequisites,* vol.I, Stanford, Stanford University Press, (BN 8-X-32807 cog*
- 1988 a) <<An Overview of Cognitive Grammar>>, in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.3-48 BN 8-X-28654 (50 cog*
- 1988 b) <<A View of Linguistic Semantics>>, in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed*.), Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.49-89 cog*
- 1988 c) <<The Nature of Grammatical Valence>>, in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.91-120 cog*
- 1988 d) <<A Usage-Based Model>>, in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.120-160 cog*
- 1990 *Concept, Image, and Symbol*, Berlin, New York : Mouton de Gruyter cog* vis*

sem* BN 8-X-34116 1
- 1991 <<Noms et verbes>>, Paris : Communications 53,
cog*

Lassus (René de) 1992 *La communication efficace par la programmation néuro-lingustique* psy* soc* pnl* BN 16-R33872

Lautrey (Jacques) 1990 a) <<Unicité ou pluralité dans le développement cognitif : les relations entre image mentale, action et perception>> in Netchine-Grynberg (Gaby) (ed.) *Développement et fonction cognitive chez l'enfant*, P.U.F. psy* cog*
- 1990 b) <<Esquisse d'un modèle pluraliste du developpement cognitif>> in Reuchlin (Maurice) *Cognition : l'individuel et l'universel* P.U.F. Psychologie d'aujourd'hui : Paris cog* vis* (pp.186-242

Law (Jules David) 1989 <<Reading with Wittgenstein and Derrida>> in Dasenbrock (Reed Way) (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* BN 8-Z-58507

Lebrave (Jean-Louis) 1991 <<Représentation cognitive et processus : l'exemple de l'écriture>> dans Vergnaud (Gérard) (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* sem* vis* BN 8-R-104726

Leitch (Vincent B.), 1983 *Deconstructive Criticism. An Advanced Introduction*, Columbia University Press, decons* pm*

Le Ny (Jean-Francois) 1989 *Science cognitive et compréhension du langage* P.U.F. : Paris cog* vis* sem* BN 16-R-8218 103

Leslie (Alan M.) 1988 <<The Necessity of Illusion : Perception and Thought in Infancy>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Leslie (Cohen B.) 1988 <<An Information-Processing Approach to Infant Cognitive Development>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Lever (M.) 1979 *Le monde à l'envers*, (Préface de Frédérick Tristan), Paris : Hachette/Massim car* ha* BN Fol.-z-2001

Levin (Samuel.R), 1977 *The Semantics of Metaphor*, The John Hopkins University Press : Baltimore / London fict* sem* DUB Spr d / 500 / 1665

Lewis (Thomas E.), 1987 <<The Referential Act>> in Whiteside (Anna) & Issacharoff (Michael), (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, sem*

Lotman (Jouri), 1970 *Lectii de poetica structurala*, Ed.
Univers, Bucarest, sem*
- 1974 *Studii de tipologie a culturii*, Ed. Univers, Bucarest, sem* phil*
- 1983 *Structure du texte artistique*, Seuil, sem*
- 1973 [1970] *La structure du texte artistique* (Trad. fr. A.Fournier, B.Kreise, E.Malleret,

H.Meschonic et J.Yong) Paris : Gallimard sem* phil*

Lyons (John), 1977 *Semantics*, 2 vol., Cambridge University Press, sem* prgm*

Lyotard (Jean-Francois), 1978 *Discours. Figure*, Ed. Klincksieck, Paris, pm*
- ( ) *La condition postmoderne* pm*
- 1983 *Le différend*, Editions de Minuit pm*
- 1986 *Le postmoderne expliqué aux enfants* Galilé : Paris BN 16-Z-19235 (22 pm*
- 1988 *L'inhumain : causeries sur le temps* Galilée : Paris BN 8-Z-49800 (43 pm*

Mø

Macdonald (Margaret), 1989 <<Le langage de la fiction>>, Poétique, no.78, avril Seuil fict*

Magné (Bernard), 1985 «Métatextuel et antitexte» dans *Actes du I-er Colloque International du Centre de Narratologie Appliquée, Cahiers de narratologie,* no.1, Nice sem* nar*

Mandelbrot (Benoit), 1989 *Les objets fractals* (3-ème édition). Survol du langage fractal, Flammarion, Nouvelle bibliothèque scientifique, math*

Marendaz (Christian) 1990 <<Organisation perceptive, invariances, vicariances et différences>> in Reuchlin (Maurice) *Cognition : l'individuel et l'universel* P.U.F. Psychologie d'aujourd'hui : Paris cog* vis* (pp.64-91

Margolis (H H) 1987 *Patterns, Thinking and Cognition*, Chicago : University of Chicago Press psy* cog* vis* BN 8 r 100384

McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) 1988 *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* 8-R-78764 (6 <<Exploring the Possibility of Self Deception in Belief>> pp.28-62

Metz (Christian), 1974 *Film Language,* N.Y.: Oxford University Press, ch.9 «Mirror Construction in Fellini's *8 1/2* fell*
- 1975 a) Le signifiant Imaginaire, *Communications* 23 - Psychanalyse et cinéma, Seuil vis* psy*
- 1975 b) <<Le film de fiction et son spectateur (étude métapsychologique)>> *Communications* 23 - Psychanalyse et cinéma, Seuil vis* psy*
- 1978 Brandy (Leo) & Dickstein (Morris A.) (eds.) *Great Film Directors. A Critical Anthology*, Oxford University Presss fell*
- 1991 *L'énonciation impersonnelle*, Méridiens Klinsieck vis* prgm*

Mitchell (W.J.T.), 1981 (eds.), *On Narrative*, Chicago and London : The University of Chicago Press, nar*

Moscovici (Serge) & Mugny (Gabriel) 1987 *Psychologie de la conversion. Etude sur l'influence inconsciente*, Suisse : Delval psy* soc* cog* BN 16-R-30187

Monteil (Jean-Marc) 1991 <<Cognition sociale et psychologie sociale de la cognition>> dans Vergnaud (Gérard) (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* psy* soc* BN 8-R-104726

Morton (Adam) 1988 <<Partisanship>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amélie Oksenberg) (eds.) *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* BN 8-R-78764 (6

Mounod (Pierre) 1988 <<The Ontogenesis of Different Types of Thought : Language and Motor Behaviours as Non-specific Manifestations>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Muller (Jorgen E.), 1986 <<Texte, situation et transformation médiatique. Renoir et Maupassant, une partie de campagne>>, *IRIS*, nø7, 2e semestre vis*

Nø

Netchine-Grynberg (Gaby) (ed.) 1990 *Développement et fonction cognitive chez l'enfant*, P.U.F. psy* cog*

Nichols (Bill), 1981 *Ideology and the Image : Social representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington : Indiana University , vis*

Niniio(Jacques) 1991 *L'empreinte des sens : perception, mémoire, langage* BN 16-Z-29287 psy* cog* vis*

Norris (Christopher), 1982 *Deconstruction. Theory and Practice,* Routledge, decons* pm*

- 1989 <<Philosophy as Not Just a «Kind of Writing»: Derrida and the Claim of Reason>> in Dasenbrock (Reed Way) 1989 (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* BN 8-Z-58507

Nowell-Smith (Geoffrey) & Mazzurelly (Anna) 1993 avril) <<Fellini & Popular Culture>> in *Sight and Sound* 12-16 BN 4 v 18530 1950 - (lac) fell*

Oø

ODIN (Roger), 1980 *Théorie du film*, Albatros,

- 1983 a) <<Mise en phase, déphasage et performativité dans le Tempestaire de Jean Epstein>>, *Communications* 38, p.213-238, prgm* sem* vis*
- 1983 b) <<Pour une sémio-pragmatique du cinéma>>, *IRIS*, I,1, prgm* sem* vis*
- 1984 <<Film documentaire, lecture documentaire>>, Cinemas et réalités, *CIEREC*, Université de Saint-Etienne, *Travaux XLI*, BN 8 r 77000 (41 prgm* sem* vis*
- 1985 <<Neighbours de Norman Mac Larren, un film-favola>>, *Carte Semiotiche*, no.1, septembre prgm* sem* vis*
- 1987 <<Fiction et photographie>>, *Pour la photographie.* Ch.De la fiction, GERMS, prgm* sem* vis*
- 1988 <<Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur>>, *IRIS*-narration, II,8, prgm* sem* vis*
- 1988-1989 <<La sémio-pragmatique de cinéma sans crise, ni desillusion>>, *Hors-cadre, Théorie du cinéma et crise dans la théorie,* no. 7, hiver prgm* sem* vis*
- 1990 *Cinéma et production de sens*, Armand Colin,

prgm* sem* vis*
- 1991 <<La sémio-pragmatique du spectateur de cinéma>>, conférence IRCAV, 27 nov prgm* sem* vis*

Ohlman (Théophile) 1990 <<Les systèmes perceptifs spatiaux vicariants>> in Reuchlin (Maurice) *Cognition : l’individuel et l’universel* P.U.F. Psychologie d’aujourd’hui : Paris cog* vis* (pp.21-64

Olivier (Jos,) 1980 *Hybrides. Dieux oubliés*, Coordonné par Ferrucio Giromini, Quadragono : Milano fol r 1192 sym* car*

Oriol-Boyer 1985 <<L’ellipse cataphorique textuelle>>, *Texte & Antitexte / Intertextualité, Actes du I-er Colloque International du Centre de narrativité appliquée* : Nice, 15-16 novembre 1985

Oroveanu (Anca) 1989 <<Rememorare si uitare>>, in *Arta,* Année XXXVI, no 2/1989 pm*

Ostyn (Rudzka Bryida) 1988 in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin’s Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.500-551 cog*

Owens (Craig) *The Allegorical Impulse in Art after Modernism*

Pø

Pages (Jean-Pierre) 1991 <<Comprendre l’opinion en période de crise : la prise en compte des représentations>> in *La communication en période de crise. Enjeux et stratégies,* Maud Tixier (ed.) McGraw Hill psy* soc* cog*

Parsons (Terence) 1990 *Events in the Semantics of English*, BN 8-X-28169 19 cog*

Parvu (Ilie), 1992 *Arhitectura existentei, (L’architecture de l’existence),* Ed. Humanitas, Bucarest,

Pasolini (Pier Paolo), 1976 *L’experience hérétique* <<La langue écrite de la réalit,>>, Payot,

Pavel (Thomas), 1988 *Univers de la fiction*, Seuil, (*Fictional worlds*, 1986 fict* sem*

Pavis (Patrice), 1987 <<Production, Reception and the Social Context>>, Whiteside (Anna) & Issacharoff (Michael), (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, sem*
- 1985 <<La reception du texte dramatique et spectaculaire>>, *Versus*, Bompiani, no 41, mai-aout, p.70-94 fict* sem*

Penrose (Roger) 1989 *The Emperor’s new Mind. Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics,* Oxford University Press cog* phil* BN 8R 98889

Perry (Ted), 1975 *Filmguide to 8 1/2*, Bloomington.Ind : Indiana University,
- 1978 Brandy (Leo) & Dickstein (Morris A.) (eds.) *Great Film Directors. A Critical Anthology*, Oxford University Presss fell*

Pinson (G.) Demailly (A.) & Favre (D.) 1985 *La pensée : approche holographique*, P.U.F. : Lyon cog* vis*

Pitiot (Pierre), 1972 *Cinéma de mort. Esquisse d'un baroque cinématographique,* Editions du Signe, vis*

Prince (), 1985 <<Thématiser>>, *Poétique* 64, novembre prgm*

Pratt (Mary Louise), 1977 *Toward a Speech Act of Literary Discourse*, Indiana University Press : Bloomington, prgm*

Premack (David) 1988 <<Minds with or without Language>> in Weiskrantz (Lawrence) Thought Without Language, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Rø

Rang (Florens Christian) 1990 *Psychologie historique du carnaval, Toulouse* : Ed. Ombres BN 8-R-103087 car*

Rastier (Francois), 1991 a) *Sémantique et cognition*, P.U.F., cog* sem*
- 1991 b) <<Problèmes de sémantique cognitive>> dans Vergnaud (Gérard) 1991 (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* sem* vis* BN 8-R-104726

Reato (Danilo) 1991 a) *Les masques de Venise*, Paris : Herscher BN 4-V-53099 car*
- 1991 b) *Histoire du Carnaval de Venise*, Bordeaux: Claire Normand, Editions Orea car*

Recanati (Francois), 1979 *La transparence et l'énonciation*, Paris : Seuil prgm*

Rector (Monica) 1984 *Carnival*! Umberto Eco, V.V.Ivanov, ed. Thomas A., Berlin : Mouton car* / symb*

Redondo (Augustin) 1979 *L'Image du monde renvers, et ses images littéraires et para-littéraires de la fin du XVIè siecle au debut du XVII-è*. Etudes réunies et présentées par Jean Lafond et Augustin Redondo. Universit, Francois Rabelais - Tours. *Centre d'études superieures de la Renaissance. Colloque international* -20 -1977 -Tours. Paris : J.Vrin p.49-54 BN 4-Z-5384 (40 car*

Renevey (Monica) 1977 *Le grand livre du cirque*, Edito Service S.A., Genève (2 vol.) (Préface par Federico Fellini) car* DUB tea. u / 504 / r 411

Requin (Jean) 1991 <<Localisation et/ou distribution des fonctions de preprésentation dans l'organisation neurocorticale>> dans Verganud (Gérard) (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* vis* BN 8-R-104726

Reuchlin (Maurice) 1990 *Cognition : l'individuel et l'universel* P.U.F. Psychologie d'aujourd'hui : Paris cog* vis*

Rey (Georges) 1988 <<Towards a Computational Account of Akrasia and Self Deception>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) *Perception on Self-Deception,* University of California Press phil* cog* BN 8-R-78764 (6

Ricardou (Jean) 1988 *Noi probleme ale Romanului*, Bucarest : Univers [1978 *Nouveaux problèmes du Roman* Paris : Seuil BN 8 Z 40705 (20]] narr*

Richard (Jean-Francois) 1990 *Les activités mentales. Comprendre, raisonner, trouver des solutions* Paris : Armand
Colin BN 8-R-104175 cog* vis*

Richlin (Amy) 1983 *The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor*, Yale University Press : New Haven & London car* BN 4 z 9793

Ricoeur (Paul), 1983 *Temps et récit*, tome I, Le Seuil, Paris - 1984 tome 2, Le Seuil, Paris

Riffaterre (Michael), 1979 «Modèles de la phrase littéraire», dans *la Production du texte*, Seuil, sem*
- 1982 *Sémiotique de la poésie*, Seuil, sem*

Risset (Jacqueline) 1990 *Fellini. Le Cheik blanc. L'annonce faite à Federico* Paris : Adam Biro BN 16 v 19065 fel*

Robbins (Anthony) 1990 *Pouvoir illimité*, Ed. Godefroy, psy* soc* pnl* BN 8-R-99898

Rorty (Amélie Oksenberg) <<The Deceptive Self : Liars, Layers, and Lairs>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) *Perception on Self-Deception*, University of California Press pp.1-28 phil* cog* mind* BN 8-R-78764 (6

Rorty (Richard), 1985 «Habermas and Lyotard on Postmodernity», dans *Habermas and Modernity*, ed. Richard S.Bernstein, Polity Press ; Cambridge pm* phil*
- 1989 <<Two Meanings of «Logocentrism» : A reply to Norris>> in Dasenbrock (Reed Way) (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory,* Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* BN 8-Z-58507
- 1990 *L'homme speculaire* Ed du Seuil : Paris BN 16-R-31596 phil*
- 1990 *Science et solidarité* Combas: Ed de l'Eclat BN 16-R-31832 phil*

Rosand (David) 1993 *L'art plus fort que la nature*, Paris : Découvertes Gallimard ha*

Rosolato (Guy) 1975 <<Savoir-écran>> *Communications* 23 - Psychanalyse et cinéma, Seuil vis* psy*

Ross (Andrew) 1988 *Universal Abandon: the Politics of Postmodernism*, Edinburgh University Press BN 8-R-99353 pm*

Ross (David) & Hasten (Jurgen) 1988 *American Art of the Late 80's* - The Binational, The Institute of Contemporary Art - Museum of Fine Arts, Boston/Dussseldorf, DuMont Buchverlag K"ln ha*

Rousset (Jean), 1978 *Le mythe de Don Juan*, Paris : Armand Colin sym*

Rudzka-Ostyn (Brygida), 1988 (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics.* Current Issues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia, BN 8-X-28654 (50 cog*

Ryan (Marie-Laure), 1984 <<Fiction as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue>>, *Review of Felix Martinez-Bonati, Fictive Discourse and the Structure of Literature, Style* 18.2, Spring sem*

Sø

Salachas (Gilbert) <<The Ambiguity of Satire>> fell*

Sanford (David H.) 1988 <<Self Deception as Rationalization>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* BN 8-R-78764 (6

Santagiuliana (Fabio) 1981 *Le Carnaval de Venise* BN 4 v 38012 car*

Sarrazin (Bernard) 1992 *Le rire et le sacré* <<Passions>>: Desclée de Brouwer car* phil*

Sarris (Andrew) <<Cabiria>> fell*

Sary (Patrick) 1990 *La stratégie de la programmation néuro linguistique* psy* soc* pnl* BN 16-V-18627

Scarpetta (Guy), 1988 *L'artifice*, Bernard Grasset, Coll. Figures, Paris, pm*

Schaeffer (J.M.), 1969 *Scénographie d'un tableau*, Seuil, pp.124-129
- ( ) *L'image précaire*, Seuil prgm* vis*

Schechetr (Daniel L.) & McAndrews (Mary Pat) & Moscovitch (Moris) 1988 <<Access to Consciousness. Dissociations between Implicit and Explicit Knowledge in Neuropsychological Syndromes>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Schlovsky 1923 <<Littérature et cinéma>>

Scholes (Robert), 1981 <<Language, Narrative, and Anti-Narrative>>, in Mitchell (W.J.T.), (eds.), *On Narrative,* Chicago and London : The University of Chicago Press, pp.200-8 sem*

Schusterman (Richard) 1989 <<Organic Unity and Deconstruction>> in Dasenbrock (Reed Way) (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* BN 8-Z-58507

Searle (John R.), 1982 *Sens et expression*, Minuit prgm* ill* sel* prgm*
- 1983 *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind,* Cambridge University Pres, prgm* ill*
- Vanderveken (Daniel) & Searle (John F.) 1985 *Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge Universtity Pres 8-R-94595 sem* log* ill*

Selva (Chantal) 1992 *Programmation Néuro Linguistique appliquée à la négociation*, F.S.F., Collection Formation permanente en sciences humaines psy* soc* pnl* BN 8-r-68313 (86

Sergent (Justine) 1988 <<Face Perception and the Right Hemisphere>> in Weiskrantz (Lawrence) *Thought Without Language,* Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Serzisko (Fritz) 1988 <<On Bounding in IK>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Issues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.429- cog*

Shank (Roger C) & Abelson (Robert P) 1977 *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures,* Lawrence Erlbaum Associates, Publ. : Hillsdale, New Jersey cog* psy* DUB psy f / 350 / s 229

Shepard (Roger) 1992 *L'oeil qui pense* , Paris: Seuil vis* cog* BN 8-R-105131

Silverman (Hugh) ed, 1990 *Postmodernism - Philosphy and the Arts*, New York : Routledge pm*

Slezak (Peter) 1990 (ed.) *Developement et fonction cognitive chez l'enfant*, P.U.F. (8-R-70837 18) psy* cog* vis*

Slobin (Dan I.) 1985 <<The child as Linguistic Icon-Maker>> in Haiman (John) (eds.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's

Smith (Barbara Herrnstein), 1981 <<Narrative Versions, Narrative Theories>>, in Mitchell (W.J.T.), (eds.), *On Narrative*, Chicago and London : The University of Chicago Press, pp. 209-232

Solomon (Jon) 1982 <<Fellini and Ovid>> *Classical and Modern Literature. A Quarterly* fall, vol.3 1 pp.39-44 BN 8 z 52676 1, 181 (2- fell*

Sorval (Gerard de) 1985 *La Marelle ou les sept marches du paradis; Itinéraire initiatique* Dervy-livres : Paris car*
fell*

Spelke (Elisabeth H.) 1988 <<The Origins of Physical Knowledge>> in Weiskrantz (Lawrence) 1988 *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Souzenelle (Annick de) 1991 *Le symbolisme du corps humain*, A.Michel : Paris BN 16-R-30603 sym*

Sperber (Dan) & Wilson (Deirdre) 1981 <<Irony and the Use - Mention Distinction>> in Cole (Peter) (ed.) *Radical Pragmatics*, Academic Press, pp.295-319 DUB spr. d / 061 / c 689 prgm* sem*

Stam (Robert), 1989 *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, The John Hopkins University Press, pm* car*

Staten (Henry) 1989 <<The Secret Name of Cats : Deconstruction, Intentional Meaning, and the New Theory of Reference>> in Dasenbrock (Reed Way) 1989 (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* BN 8-Z-58507

Strong (Ray) 1984 *Art and Power. Renaissance Festivals between 1450-1650,* University of California Press car* BN 8-V-88847

Tø

Talmy (Leonard) 1988 <<The Relation of Grammar to Cognition>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Current Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.166-197 cog*

Tay (James H.-Y.) 1985 <<Temporal sequence and chinese word order>> in Haiman (John) 1985 (eds.) *Iconicity in Syntax*, John Benjamin's cog* sem* BN 8-X-31520 (6

Taylor (John R.) & Dirven (René) 1988 a) <<The Conceptualization of Vertical Space in English : the Case of Tall>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia cog*
- 1988 b) <<Contrasting Prepositional Categories : English and Italian>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia cog*

Thomas (Lewis), 1987 <<The Referential Act>>, in Whiteside (Anna) & Issacharoff (Michael), (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, sem*

Thomas (Pavel), 1988 *L'univers de la fiction*, Seuil, *(Fictional Worlds*, 1986 sem*

Thom (René) 1977 *Stabilité structurelle et morphogenèse* phil* BN 8-V-79591
- 1977 *Structures cycliques en sémiotique* phil*
- 1981 *Modèles mathématiques de la morphogenèse* phil* BN 8-Z-52113
- 1985 *Morphogenèse du sens* phil* BN 8-R-91664 (2
- 1989 *Paraboles et catastrophes* phil* BN 16-Z-18924 186
- 1990 *Apologie du logos* phil* BN 8-R-99904
- 1991 *Esquisse d'une sémiophysique* phil* BN 8-R-102486

Todorov (Tzvetan) 1981 *Mikhail Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil : Paris car* litt*

Toma (Radu) 1991 sur Thierry de Duve, Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité, *CREL*, no.1, p.161 sq

Topor (Roland) 1985 (v.Kehayoff & Stozl) (dessins) car* grot* ha*

Tov-Ruach (Leila) 1988 <<Freud and Unconscious Affects, Mourning, and the Erotic Mind>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) 1988 *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* BN 8-R-78764 (6

Toubiana (Serge) 1990 <<Chut ! Une image>> (*La voce della luna*), *Cahiers de cinema*, no. 431-2, p.16-7 fell*

Trognon (Alain) 1991 <<La fixation de l'interprétation des énoncés dans l'intéraction conversationnelle>> dans Vergnaud (Gérard) 1991 (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* sem* vis* BN 8-R-104726

Tuggy (David) 1988 <<Nahuatl Causative/Applicatives in Cognitive Grammar>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Issues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.587-618 cog*

Turner (Victor), - 1981 <<Social Dramas and Stories about Them>>, in Mitchell (W.J.T.), (eds.), *On Narrative*, Chicago and London : The University of Chicago Press, pp.137-164 antr*
- [1989] 1990 *Le phénomène rituel. Structure et contrestructure (The Ritual process. Structure and Anti-Structure*, Aldine Publishing Co.) P.U.F. : Paris phil* car* antr* BN 8-R-101045

Tzaud (Jean-Pierre) 1989 *Le guide des carnavals du monde entier*, Lausanne : Faure BN 8-G-24963 car*

Uø Vø

Vasiliu (Emanuel), 1984 *Sens, adevar analitic, cunoastere, (Signification, vérité analitique, connaissance*), Editura Stiintifica si Enciclopedica, Bucarest, sem*

Vandeloise (Claude), 1986 *L'espace en francais*, Seuil,

- 1988 <<Length, Width, and Potential Passing>> in Rudzka-Ostyn, Brygida, (ed.), *Topics in Cognitive Linguistics*. Curent Isues in Linguistic Theory, 50, John Benjamin's Publishing Company. Amsterdam-Philadelphia p.400-417
- 1991 <<Autonomie du langage et cognition>>, *Communications* 53, cog*

Vanderberghe (Philippe) 1986 *Géants d'ici*, Lille : B.Courée BN Fol-Li28-1289 car*

Vanderveken (Daniel) & Searle (John F.) 1985 *Foundations of Illocutionary Logic*, Cambridge Universtity Pres 8-R-94595 sem* log* ill*

- 1989 *Les actes du discours*, Mardiga : Bruxelles 8-R-103144 sem* log* ill*
- 1990 *Meaning and Speech Acts*, Cambridge University Press : Cambridge 8-X-33890 1-2 sem* log* ill*

Verganud (Gérard) 1991 (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* 8-R-104726

Vernet (Marc), 1983 <<Le regard à la caméra>> *IRIS*, vol 1,
nø2, vis*

- 1985 <<Narrateur, personnage et spectateur dans le film de fiction>>, *thèse de 3-ème cycle*, EHESS-Paris, avril vis*
- 1985 <<Strade per analisi>>, *Carte Semiotiche* nø1, Firenze, vis*
- 1986 <<Le personnage de film>>, *IRIS,* nø7 vis*
- 1988 *Figures de l'absence. De l'invisible au cinéma*, Ed. de l'Etoile, collection essais - cahiers de cinéma, vis*

Veron (Eliseo), 1983 <<Il est là, je le vois, il me parle>>, *Communications* 38, vis* prgm*

Victorri (Bernard) 1991 <<Le traitement de l'ambiguité dans les langues naturelles>> dans Vergnaud (Gérard) 1991 (eds.) *Les sciences cognitives en débat* Editions du CNRS : Paris cog* sem* vis* BN 8-R-104726

Vovelle (Michel) 1976 *Metamorphoses de la fête en Provence*, Flammarion : Paris car* BN 16-R-17434 (2

Vuillaume (Marcel) 1990 *Grammaire temporelle des récits*, Ed. de Minuit : Paris sem* prgm* narr* BN 8-x-33066

Vygotski (Lev Semionovitch) 1985 *Pensée et langage,* Merridor : Editions Sociales psy* sem* BN 8 R 82006 10

Wø

Walker 1989 *Communication efficace* (curs) psy* soc* BN 4-V-50111

Walter (Eugene) 1966 june) <<The Wizardry of Fellini>> in *Films & Filming* 12, 20 fell* sym*

Wallis (Brian) ed, 1984 *Rethinking Representation*, New York : New Museum of Contemporary Art art* phil*

Weiskrantz (Lawrence) 1988 *Thought Without Language*, Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Wheeler (Samuel C.) 1989 <<Metaphor According to Davidson and de Man>> in Dasenbrock (Reed Way) 1989 (eds.) *Redrawing the Lines : Analytic Philosophy, Deconstruction and Literary Theory*, Minneapolis : University of Minnesota Press sem* decons* pm* phil* BN 8-Z-58507

Whiteside (Anna) & Issacharoff (Michael), 1987 (eds.), *On Referring in Literature*, Indiana University Press, sem* prgm*

Williams 1990 *Méthodes de developement personnel* (curs) psy* soc* BN 4-V-51127

Wilson (Tony), 1990 <<Reading the Postmodernist image : a «cognitive mapping»>>, *Screen*, pm*

Wind (Edgar), 1992, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, ha*

Witkovsky (Gustave-Joseph) 1898 *Curiosités médicales, littéraires et artistiques sur le sein et l'allaitement*, Paris: Ed. A.Maloine car* Microfilm BN 8 T21 645 1

Wood (Allen W.) 1988 <<Self Deception and Bad Faith>> in McLaughlin (Brian P.) & Rorty (Amelie Oksenberg) (eds.) 1988 *Perception on Self-Deception*, University of California Press phil* cog* BN 8-R-78764 (6

Worth (Sol) & Adair (John), 1972 *Through Navaho Eyes. An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Indiana University Press cog* vis*

- 1981 <<The Development of a Semiotic of Film>>, *Semiotica* 1,3 / Studying Visual Communication, ed.Larry Gross, Philadelphia, Pennsylvania University Press, sem*

Wurzer (Wilhelm S.) 1990 *Filming and judgement : Between Heidegger and Adorno*, Atlantic Highlands, N.J. Humanities Press International, BN 8-R-105261 pm*

Yø

Young (Andrew W.) 1988 <<Functional Organization of Visual Recognition>> in Weiskrantz (Lawrence) 1988 *Thought Without Language,* Oxford : Clarendon Press, Fondation Fyssen BN 8-r-96458 cog* vis*

Zø

Zapperi (Roberto) 1983 *L'homme enceint. L'homme, la femme, le pouvoir*, (Préface : Jacques Le Goff), Paris : P.U.F. car* sym*

Zeeman (Cristopher) 1989 <<Sudden Changes of Perception>> in Centre Culturel International 1989

Logos et théorie des catastrophes, Geneve : Petino (Paris) psy* cog* sem* BN 8-R-101370

INDEX DES MOTIFS ET DES FIGURES

légende
- x (nø de chapitre) n (notes) : x (nø de page).
____

INDEX DES SYSTEMES DESCRIPTIFS

légende :
- x (no de chapitre) n (notes) : x (no de page).

INDEX DES ILLUSTRATIONS

route interrompue et *Toby Dammit*. Voir le même genre d'échange de regards entre Marcelo et la jeune fille, Paola, au bord de la mer dans *La dolce vita*.
1268. *Toby Dammit* : le ballon de la jeune fille dans la scène finale du film.
1269. *Toby Dammit* : le ballon de la jeune fille dans la scène finale du film.
1270. *Toby Dammit* : la tête de Toby et le ballon.
1272. *Toby Dammit* : l'enfant et son regard. L'unique oeil du personnage féminin.
1273. *Toby Dammit* : la route au brouillard du matin a la fin du film, après la mort de Toby.
1274. *Toby Dammit* : la route au brouillard du matin a la fin du film, après la mort de Toby.
1275. *Toby Dammit* : Toby fait un geste théâtral et obscur.
1276. *Toby Dammit* : Toby fait un geste théâtral et obscur.
1280. *Toby Dammit* : personnage masqué sur le couloir de l'aéroport. Artifice du masque mis en scène.
1281. *Toby Dammit* : personnage masqué a la fin du film. Artifice du masque mis en scène.
1282. *Satyricon* : la main tranche du voleur sur la scène du théâtre de Vernacchio.
1286. *Satyricon* : le dieu de l'amour qui va redonner la main au coupable. Les signes obscurs, le masque doré
1287. *Satyricon* : a droite la main dorée du coupable.
1289. *Satyricon* : *La porte du baiser,* sculpture de Constantin Brancusi au troisième plan a gauche.
1291. *Satyricon* : spectacle de Homère en grec – lange obscure – accompagne par les gestes obscurs des acteurs au festin de Trimalchio.
1292. *Satyricon* : le navire du départ final vers l'Afrique.
1293. *Satyricon* : escaliers dans Suburra. Encolpio et Asciltos.
1294. *Satyricon* : la ville souterraine de Suburra et l'ouverture vers le ciel.
1295. *Satyricon* : les paons des aristocrates qui se suicident.
1296. *Satyricon* : Asciltos, le cheval et la charrue avec la nymphomane.
1297. *Satyricon* : chevaux dans la Suburra au moment du tremblement de terre.
1300. *Satyricon* : la Matronne de Ephes près du cadavre de son mari.
1301. *Satyricon* : la nymphomane
1302. *Satyricon* : Oenothea, la deesse mere
1303. *Satyricon* : Encolpio au musee. Rencontre avec le poete Eumolpio.
1304. *Satyricon* : Les domestiques des aristocrates qui vont se suicider.
1305. *Satyricon* : Encolpio, a l'aube, avant la fin du film et du départ sur le navire.
1306. *Satyricon* : Le satrape, la musique et la statue féminine égyptienne.
1307. *Satyricon* : les enfants du couple suicidaire.
1308. *Satyricon* : un homme emmaillote dans la Suburra.
1309. *Satyricon* : le cadavre d'Eumolpio au bord de la mer.
1310. *Satyricon* : femme de dos dans la Suburra.
1311. *Satyricon* : la jeune fille avant le départ devant ses parents qui vont se suicider.
1312. *Satyricon* : une statue de la déesse mère près de grotte du Minotaure et la farce sexuelle de Encolpio.
1313. *Satyricon* : l'hermaphrodite
1314. *Satyricon* : Ascilte et le masque des ancêtres utilisé comme masque de théâtre.
1315. *Amarcord* : la noce devant le portrait geant de Mussolini.
1316. *E la nave va*: le duc autrichien derriere un masque d'escrime.
1317. *Roma*: deux soldats en costumes autrichiens dans la Stazione Termini de Rome.
1318. *La voce della luna*: l'eglise
1319. *E la nave va*: figure similaire au personnage politique de Churchill au deuxieme plan.
1320. *Bloc notes di un regista*: eglise et construction (a et b).
1321. *Luci del varieta*: le generique.
1322. *8 1/2*: la rosette du confessionnel.

